

C

COURS D'ÉTUDE

POUR L'INSRUCTION

DU PRINCE DE PARME.

TOME SECOND.

COURS D'ÉTUDE

POUR L'INSTRUCTION

DU PRINCE DE PARME,

AUJOURD'HUI

S. A. R. L'INFANT

D. FERDINAND,

DUC DE PARME, PLAISANCE, GUASTALLE, &c. &c. &c.

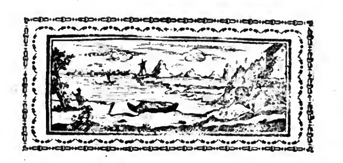
Par M. l'Abbé de CONDILLAC, *de l'Académie Françoise & de celles de Berlin, de Parme & de Lyon; ancien Précepteur de S. A. R.*

TOME SECOND.



GENÈVE,
Chez DU VILLARD Fils & NOUFFER, Imprimeurs-Libraires.

M. DCC. LXXX.



COURS D'ETUDE

POUR L'INSTRUCTION

DU PRINCE DE PARME.

TRAITÉ

DE L'ART D'ÉCRIRE.

DEUX chofes, Monfeigneur, font toute la beauté du ftyle : la netteté & le caractere.

La premiere demande qu'on choififfe toujours les termes, qui rendent exactement les idées; qu'on dégage le difcours de toute fuperfluité; que le rapport des mots ne foit jamais équivoque; & que toutes les phrafes conftruites les unes pour les autres, marquent fenfiblement la liaifon & la gradation des penfées.

Vous favez que le caractere d'un homme dépend des différentes qualités qui le modifient.

C'est par-là qu'il est triste ou gai, vif ou lent, doux ou colere, &c. Or, les différens sujets que traite un écrivain, sont également susceptibles de différens caracteres, parce qu'ils sont susceptibles de différentes modifications. Mais ce n'est pas assez de leur donner le caractere qui leur est propre, il faut encore les modifier suivant les sentimens que nous devons éprouver en écrivant. Vous ne parlerez pas avec le même intérêt de la gloire & du jeu; car vous n'avez pas & vous ne devez pas avoir une passion égale pour ces deux choses: vous n'en parlerez pas non plus avec la même indifférence. Réfléchissez donc sur vous-même, Monseigneur: comparez le langage que vous tenez lorsque vous parlez des choses qui vous touchent, avec celui que vous tenez lorsque vous parlez des choses qui ne vous touchent pas; & vous remarquerez comment votre discours se modifie naturellement de tous les sentimens qui se passent en vous. Quand vous prenez vos leçons en pénitence, vous êtes triste, je suis sérieux, & les leçons sont aussi tristes que vous & aussi sérieuses que moi. N'êtes-vous plus en pénitence? ces mêmes leçons deviennent un jeu: elles nous amusent l'un & l'autre, & nous trouvons du plaisir jusques dans les choses qui paroîtroient faites pour nous ennuyer.

Le caractere du style doit donc se former de deux choses: des qualités du sujet qu'on traite, & des sentimens dont un écrivain doit être affecté.

Chaque pensée, considérée en elle-même, peut avoir autant de caracteres, qu'elle est susceptible de modifications différentes: il n'en est

pas de même, lorsqu'on la considére comme faisant partie d'un discours. C'est à ce qui précede, à ce qui suit, à l'objet qu'on en a vue, à l'intérêt qu'on y prend, & en général aux circonstances où l'on parle, à indiquer les modifications auxquelles on doit la préférence; c'est au choix des termes, à celui des tours, & même à l'arrangement des mots, à exprimer ces modifications : car il n'est rien qui n'y puisse contribuer. Voilà pourquoi, dans un cas donné, quel qu'il soit, il y a toujours une expression qui est la meilleure, & qu'il faut savoir saisir.

Nous avons donc deux choses à considérer dans le discours : la netteté & le caractere. Nous allons rechercher ce qui est nécessaire à l'une & à l'autre.



LIVRE PREMIER.

Des Constructions.

La netteté du diſcours dépend ſurtout des conſtructions, c'eſt-à-dire, de l'arrangement des mots. Mais comment connoîtrons-nous l'ordre que nous devons donner aux mots, ſi nous ne connoiſſons pas celui que les idées ſuivent, quand elles s'offrent à l'eſprit? Découvrirons-nous comment nous devons écrire, ſi nous ignorons comment nous concevons? Cette recherche vous paroîtra d'abord difficile, cependant elle ſe réduit à quelque choſe de bien ſimple. En effet, lorſque nous concevons, nous ne faiſons & ne pouvons faire que des jugemens; &, ſi nous obſervons notre eſprit, lorſqu'il en fait un, nous ſaurons ce qui lui arrive, lorſqu'il en fait pluſieurs.



CHAPITRE PREMIER.

De l'ordre des idées dans l'esprit, quand on porte des jugemens.

A l'occasion des Grecs, je puis penser aux fables qu'ils ont imaginées, comme à l'occasion des fables je puis penser aux Grecs. L'ordre dans lequel ces idées naissent en moi n'a donc rien de fixe.

Mais, lorsque je dis : *les Grecs ont imaginé des fables*, ces idées ne suivent plus aucun ordre de succession : elles me sont toutes également présentes au moment que je prononce *les Grecs*. Voilà ce qu'on appelle *juger* : un jugement n'est donc que le rapport apperçu entre des idées, qui s'offrent en même tems à l'esprit.

Quand un jugement renferme un plus grand nombre d'idées, nous n'en découvrons les rapports, que parce que nous les saisissons encore toutes ensemble. Car, pour juger, il faut comparer, & on ne compare pas des choses qu'on n'apperçoit pas en même tems. Lorsque je dis, *les Grecs ignorans ont imaginé des fables grossieres*, non-seulement j'apperçois le rapport des Grecs aux fables imaginées ; mais j'apperçois encore, au même instant, le caractere d'ignorance que je donne aux Grecs, & celui de grossiéreté que je donne aux fables. Si toutes ces choses ne s'offroient pas à-la-fois à mon esprit, je les modifierois au hazard : il pourroit m'arriver de dire, *les Grecs éclairés ont imaginé des fables raisonnables* ; & je ne sau-

rois pourquoi je préférerois une épithéte à une autre. Il eſt vrai que je puis d'abord avoir dit ſeulement, *les Grecs ont imaginé des fables*, & avoir enſuite ajouté les caractères d'ignorance & de groſſiéreté. Par-là je n'aurai achevé ce jugement qu'en deux repriſes ; mais enfin je ne puis m'aſſurer qu'il eſt exact dans toutes ſes parties, que parce que je l'embraſſe dans toute ſon étendue.

Je dis plus : c'eſt que, ſi votre eſprit ſent que deux jugemens ont quelque rapport l'un avec l'autre, il faut néceſſairement qu'il les ſaiſiſſe tous les deux à-la-fois. „ Les Grecs étoient trop ignorans „ pour ne pas imaginer des fables groſſieres ; & ils „ avoient trop d'eſprit, pour ne les pas imaginer „ agréables „. Vous ne ſaiſiſſez l'oppoſition qui eſt entre ces idées, que parce que vous appercevez les deux jugemens enſemble. Cette vérité vous ſera encore plus ſenſible, ſi vous réfléchiſſez ſur vous-même, lorſque vous faites un raiſonnement.

Allons encore plus loin : conſidérons une de ces ſuites de jugemens & de raiſonnemens dont nous avons formé des ſyſtèmes : vous le pouvez, Monſeigneur ; car vous ſavez ce que tout le monde fait à votre âge, comment toutes les opérations de l'entendement forment un ſyſtème, comment celles de la volonté en forment un autre, & comment les deux ſe réuniſſent en un ſeul.

C'eſt peu-à-peu que nous avons achevé ce ſyſtème : nous avons fait un jugement, & puis un autre encore. Il nous eſt arrivé ce qui arrive à un architecte qui fait un bâtiment. Il met avec ordre des pierres ſur des pierres : le bâtiment s'éleve peu-à-peu ; & lorſqu'il eſt fini,

on le saisit d'un coup d'œil. En effet, vous appercevez dans le mot *entendement* une certaine suite d'opérations, vous en appercevez une autre dans celui de *volonté*, & le seul mot *pensée* présente à votre vue tout le système des facultés de votre ame.

Il étoit très-important de vous accoutumer de bonne heure à bien saisir un système: mais ce n'est pas assez, il faut encore réfléchir sur les moyens qui vous ont rendu capable de le sentir. Car il faut que vous sachiez comment vous en pourrez former d'autres.

Vous voyez, par l'art avec lequel nous nous sommes conduits, qu'un seul mot suffit pour vous retracer un grand nombre d'idées. Voulez-vous savoir comment cela se fait, vous n'avez qu'à réfléchir sur vous-même, & vous rappeler l'ordre que nous avons suivi.

Vous remarquerez donc une suite d'idées principales, que nous avons successivement développées, & qui, partant d'un même principe, se réunissent & forment un seul tout. Vous remarquerez que vous avez fait une étude de la subordination qui est entr'elles; que vous avez observé comment elles naissent les unes des autres; & que vous avez contracté l'habitude de les parcourir rapidement. A mesure que vous avez contracté cette habitude, votre esprit s'est étendu, & il vous est enfin arrivé de saisir l'ensemble, qui résulte d'un grand nombre d'idées.

Cette conduite, vous ayant réussi une fois, devoit vous réussir toujours. Nous l'avons tenue dans les autres systèmes que vous vous êtes faits, & vous en savez déjà assez pour sentir

que c'eſt le ſeul moyen d'acquérir de vraies connoiſſances. En effet, il n'y a de la lumiere dans l'eſprit, qu'autant que les idées s'en prètent mutuellement. Cette lumiere n'eſt ſenſible, que parce que les rapports qui ſont entr'elles, nous frappent la vue : & ſi, pour connoître la vérité d'un jugement, il faut ſaiſir à-la-fois tous les rapports, il eſt encore plus néceſſaire de n'en laiſſer échapper aucun, lorſqu'on veut s'aſſurer de la vérité d'une longue ſuite de jugemens. Il faut un plus grand jour pour appercevoir les objets qui ſont répandus dans une campagne, que pour appercevoir les meubles qui ſont dans votre chambre.

Mais le premier coup d'œil ne ſuffit pas pour démêler tout ce qui ſe montre à nous dans un eſpace fort étendu. Vous ètes obligé d'aller d'un objet à un autre, de les obſerver chacun en particulier; & ce n'eſt qu'après les avoir parcourus avec ordre, que vous ètes capable de diſtinguer plus de choſes à la fois. Or, vous ſuppléez à la foibleſſe de votre eſprit avec le mème artifice que vous employez pour ſuppléer à la foibleſſe de votre vue ; & vous n'ètes capable d'embraſſer un grand nombre d'idées, qu'après que vous les avez conſidérées chacune à part.

Vous ne ſavez peut-ètre pas, Monſeigneur, ce que c'eſt qu'un eſprit faux ; il eſt à-propos de vous l'apprendre, car vous en rencontrerez beaucoup dans le monde.

Un eſprit faux eſt un eſprit très-borné : c'eſt un eſprit qui n'a pas contracté l'habitude d'embraſſer un grand nombre d'idées. Vous voyez par-là qu'il doit ſouvent en laiſſer échapper les

rapports. Il ne lui ſera donc pas poſſible de s'aſſurer de la vérité de tous ſes jugemens. S'il a l'ambition de faire un ſyſtème, il tombera dans l'erreur : il accumulera contradictions ſur contradictions, abſurdités ſur abſurdités. Je vous en donnerai quelque jour des exemples, & vous ſentirez combien il eſt important d'étendre votre eſprit, ſi vous ne voulez pas qu'il ſoit faux.

Mais, me direz-vous, j'aurai beau l'étendre, il ſera toujours borné, &, par conſéquent, toujours faux.

L'eſprit n'eſt pas faux, préciſément parce qu'il eſt borné, mais parce qu'il eſt ſi borné qu'il n'eſt pas capable d'étendre ſa vue ſur beaucoup d'idées : il ne ſe doute pas même de tous les rapports qu'il faut ſaiſir, avant de porter un jugement : il juge à la hâte, au haſard, & il ſe trompe.

Celui qui, au-contraire, s'eſt accoutumé de bonne heure à ſe porter ſur une ſuite d'idées, ſent combien il eſt néceſſaire de tout comparer pour juger de tout. Lors donc qu'il n'eſt pas aſſez étendu pour embraſſer un ſyſtème, il ſuſpend ſes jugemens, il obſerve avec ordre toutes les parties, & il ne juge que lorſqu'il eſt aſſuré que rien ne lui a échappé. Le caractere de l'eſprit juſte, c'eſt d'éviter l'erreur, en évitant de porter des jugemens : il ſait quand il faut juger ; l'eſprit faux l'ignore & juge toujours.

Quoique pluſieurs idées ſe préſentent en même tems à vous, lorſque vous jugez, que vous raiſonnez, & que vous faites un ſyſtème ; vous remarquerez qu'elles s'arrangent dans un certain ordre. Il y a une ſurbordination qui les lie les

unes aux autres. Or, plus cette liaiſon eſt grande, plus elle eſt ſenſible, plus auſſi vous concevez avec netteté & avec étendue. Détruiſez cet ordre, la lumiere ſe diſſipe, vous n'appercevez plus que quelques foibles lueurs.

Puiſque cette liaiſon vous eſt ſi néceſſaire pour concevoir vos propres idées, vous comprenez combien il eſt néceſſaire de la conſerver dans les diſcours. Le langage doit donc exprimer ſenſiblement cet ordre, cette ſubordination, cette liaiſon. Par conſéquent le principe, que vous devez vous faire en écrivant, eſt de vous conformer toujours à la plus grande liaiſon des idées: les différentes applications que nous ferons de ce principe, vous apprendront tout le ſecret de l'art d'écrire.

Je puis même déjà vous faire entrevoir comment ce principe donnera au ſtyle différens caracteres. Si nous réfléchiſſons ſur nous-mêmes, nous remarquerons que nos idées ſe préſentent dans un ordre, qui change ſuivant les ſentimens dont nous ſommes affectés. Telle dans une occaſion nous frappe vivement, qui ſe fait à peine appercevoir dans une autre. De-là naiſſent autant de manieres de concevoir une même choſe, que nous éprouvons ſucceſſivement d'eſpeces de paſſions. Vous comprenez donc que, ſi nous conſervons cet ordre dans le diſcours, nous communiquerons nos ſentimens en communiquant nos idées.

Je ne ſais ſi le principe que j'établis pour l'art d'écrire, ſouffre des exceptions; mais je n'ai pu encore en découvrir.

CHAPITRE II.

Comment, dans une proposition, tous les mots sont subordonnés à un seul.

DANS cette phrase, *un prince éclairé est persuadé que tous les hommes sont égaux, & qu'il ne se met au-dessus d'eux, qu'en donnant l'exemple des vertus* : *éclairé* est subordonné à *prince*; *est persuadé* l'est à *prince éclairé*; *que tous les hommes sont égaux, & qu'il ne se met au-dessus d'eux*, à *persuadé*; & *qu'en leur donnant l'exemple des vertus*, à, *ne se met au-dessus d'eux*.

Le propre des mots subordonnés est de modifier les autres, soit en les déterminant, soit en les expliquant. *Eclairé* modifie *prince*, parce qu'il le détermine à une classe moins générale; & tout le reste de la phrase modifie *prince éclairé*, parce qu'il explique l'idée qu'on s'en fait. Vous remarquerez aussi, que tous les mots des propositions particulieres sont subordonnés les uns aux autres, dans le même ordre, dans lequel ils sont ici placés.

Ces rapports de subordination se reconnoissent à différens signes : au genre & au nombre, *prince éclairé*, *princesses éclairées*; à la place que les mots occupent, comme vous le voyez dans le tissu de cette phrase; aux conjonctions, vous en avez deux dans cet exemple, *que*, *&*; aux prépositions, il y en a aussi deux, *de* & *à*.

ce par un mot ſubordonné ; c'eſt qu'alors le nom eſt ſous-entendu. „ Des ſavans penſent ; ſavans „ eſt ſubordonné ; puiſqu'il eſt précédé de la prépoſition *des*, & le mot ſous-entendu eſt *une partie*, ou *quelques-uns*.

On diſtingue les mots en régiſſans & en régimes. Le régiſſant eſt celui qui détermine le genre, le nombre, la place ou la prépoſition qui doit précéder un mot ſubordonné ; le régime eſt celui qui ne prend tel genre, tel nombre, telle place ou telle prépoſition, que parce qu'il eſt ſubordonné à un autre. *Eclairé* eſt régi par *prince*, *eſt perſuadé* eſt le régime de *prince éclairé* ; ainſi du reſte. Je parle de ces mots, parce que les grammairiens en font un grand uſage : je crois cependant que nous nous en ſervirons peu. Ils ſont plus néceſſaires dans la grammaire latine, que dans la grammaire françoiſe.





CHAPITRE III.

Des propoſitions ſimples & des propoſitions compoſées de pluſieurs ſujets, ou de pluſieurs attributs.

VOUS *êtes heureux*, *vous liſez*, ſont des exemples de propoſitions ſimples. Vous voyez que ces propoſitions ne ſont compoſées que d'un nom, du verbe *être* & d'un adjectif, ou ſimplement d'un nom & d'un verbe équivalent à un adjectif précédé du verbe *être*. *Vous liſez*, eſt la même choſe que *vous êtes liſant*, qui ne ſe dit pas.

Des deux termes que l'on compare dans une propoſition, l'un s'appelle *ſujet*, & l'autre *attribut*.

On peut comparer pluſieurs ſujets avec un même attribut, pluſieurs attributs avec un même ſujet, ou tout-à-la-fois pluſieurs ſujets & pluſieurs attributs. Et dans tous ces cas, l'on a une propoſition compoſée de pluſieurs autres.

La conſtruction de ces ſortes de propoſitions ne ſouffre point de difficultés. Lorſque Boileau peint la molleſſe par ce vers:

Soupire, étend les bras, ferme l'œil & s'endort;

il renferme quatre attributs dans une propoſition, & il les préſente dans la gradation qui les lie davantage. L'ordre des mots eſt donc alors dé-

terminé par la gradation des idées, & l'on n'a pas à choiſir entre deux conſtructions.

Si la gradation n'a pas lieu, les idées ſeront également liées, quel que ſoit l'ordre qu'on leur donne. En pareil cas, les conſtructions ſeront donc arbitraires : il ſuffira de conſulter l'oreille.

Il ſeroit inutile de multiplier ici les exemples : ces ſortes de phraſes ne ſouffrent point de difficultés.



CHAPITRE IV.

Des propositions composées par la multitude des rapports.

Un verbe peut avoir rapport à un objet ; *j'envoie ce livre* : à un terme , *à votre ami* : à un motif, ou à une fin, *pour lui faire plaisir :* à une circonstance , *dans sa nouveauté* : à un moyen , *par une commodité.*

Il semble d'abord qu'il suffiroit d'ajouter toutes ces choses les unes aux autres : cependant le plus médiocre écrivain ne se permettroit pas cette phrase, *j'envoie ce livre à votre ami, pour lui faire plaisir, dans sa nouveauté, par une commodité.* Or, quelle est cette loi à laquelle nous obéissons, lors même que nous ne la connoissons pas ?

Pour découvrir la raison de ce qui est mal, le moyen le plus simple & le plus sûr, c'est de chercher la raison de ce qui est bien.

Premiérement le même rapport a beau être répété , il est certain que la phrase n'en sera pas moins correcte. Par exemple : „ vous ne „ connoissez pas l'ennui qui dévore les grands, „ l'obsession où ils sont de cette multitude de „ valets dont ils ne peuvent se passer, l'inquiétude qui les porte à changer de lieu sans en „ trouver un qui leur plaise, la peine qu'ils ont „ à remplir leur journée, & la tristesse qui les „ suit jusques sur le trône „.

Vous

Vous voyez dans cette phrase autant de fois le même rapport que le verbe *connoissez* a d'objets différens. En pareil cas, ou il y a quelque gradation entre les idées, ou il n'y en a point. S'il y en a une, vous devez vous assujettir à l'ordre qu'elle vous indique; s'il n'y en a point, vous pouvez les disposer comme il vous plaît, ou vous n'avez du-moins que l'oreille à consulter.

„ Les Romains savoient profiter admirable„ ment de tout ce qu'ils voyoient dans les au„ tres peuples de commode pour les campemens, „ pour les ordres de bataille, pour le genre „ même des armes, en un mot, pour faciliter „ tant l'attaque que la défense.

Voilà un exemple où un adjectif, *commode*, a rapport à plusieurs fins indiquées par la préposition *pour* : que ce soit un verbe, ou un adjectif, & quel que soit le rapport, pourvu qu'il soit toujours le même, il est évident que la construction ne souffre point de difficulté.

La gradation des idées étoit *le genre des armes*, *les campemens*, *& les ordres de bataille* : mais Bossuet a fait un renversement, parce qu'il a voulu faire sentir jusqu'où les Romains portoient l'attention qu'il leur attribue; c'est à quoi contribue encore l'adjectif *même.*

Comme il y a une gradation entre les rapports de même espece, il y en a une également entre les rapports d'espece différente. Le verbe est plus lié à son objet qu'à son terme, & à son terme qu'à une circonstance.

Si, par exemple, je m'interromps après avoir dit, *j'envoie....* on ne me demandera pas d'abord *à qui* ni *où*, à moins qu'on ne fût d'ailleurs ce que

j'ai dessein d'envoyer : on demandera *quoi ?* si j'ajoute *un livre*, la premiere question ne sera pas *pourquoi*, ni *par quelle occasion*, mais plutôt *à qui.*

Vous voyez par là que ce qu'il y a de plus lié au verbe, c'est l'objet, & qu'après l'objet c'est le terme. Il sera donc mieux de dire *j'envoie ce livre à votre ami*, que de dire, *j'envoie à votre ami ce livre.*

Vous remarquerez que le sens de cette phrase, pour être fini, doit renfermer un objet & un terme ; & qu'il n'est pas nécessaire qu'il renferme les circonstances, le moyen, la fin, ou le motif. Or, j'appelle *nécessaires* toutes les idées sans lesquelles le sens ne sauroit être terminé ; & j'appelle *surajoutées* les circonstances, le moyen, la fin, le motif, toutes les idées, en un mot, qu'on ajoute à un sens déja fini.

Puisque le sens est terminé indépendamment des idées sur-ajoutées, il est évident que lors qu'aucune n'est énoncée, le verbe ne porte pas à faire des questions sur l'une plutôt que sur l'autre. Elles n'y sont pas liées essentiellement. Si l'on fait des questions, ce sera uniquement par un esprit de curiosité, & elles pourront avoir pour objet les circonstances, plutôt que les moyens ; plutôt que la fin, & réciproquement.

Je puis ajouter une circonstance à la phrase donnée pour exemple. *J'envoie ce livre à votre ami dans sa nouveauté.* Cette circonstance *dans sa nouveauté*, n'altere point la liaison des idées, elle est à sa place, & la construction est bien faite.

Je puis encore substituer à la circonstance la fin ou le moyen, & je dirai également bien, *j'envoie*

ce livre à votre ami pour lui faire plaisir : j'envoie ce livre à votre ami par une commodité.

Mais si je veux rassembler les circonstances, les moyens & la fin, je n'ai pas de raison pour commencer par l'une de ces idées plutôt que par l'autre; voilà pourquoi la construction devient choquante : chacune d'elles a le même droit de précéder, & la derniere paroît hors de sa place. Lors donc que je dis, *j'envoie ce livre à votre ami dans sa nouveauté, pour lui faire plaisir, par une commodité*; ces idées, *pour lui faire plaisir, par une commodité*, terminent mal la phrase, parce qu'elles sont trop séparées du verbe auquel seul elles se rapportent, & que d'ailleurs elles ne sont pas liées entr'elles.

La multitude des rapports n'est donc un défaut, que parce qu'elle altere la liaison des idées ; & cette altération commence, lorsqu'à l'objet & au terme on ajoute encore deux rappors. La regle générale est donc, que le verbe n'ait jamais que trois rapports après lui.

Je dis *après lui*, car le sens étant fini, indépendamment des idées sur-ajoutées, le verbe ne leur marque point de place : il n'est pas plus lié aux unes qu'aux autres, & elles peuvent commencer ou terminer la phrase.

Par le moyen de ces transpositions, on peut faire entrer dans la même phrase un rapport de plus. On dira donc : *pour faire plaisir à votre ami, je lui envoie ce livre dans sa nouveauté*; & cette construction est mieux que, *j'envoie ce livre à votre ami dans sa nouveauté pour lui faire plaisir.*

Quand nous commençons la premiere construction, l'idée sur-ajoutée *pour faire plaisir*, &c.

attire notre attention, & nous fait attendre le verbe auquel elle eſt ſubordonnée. Auſſi-tôt donc que nous liſons j'*envoie*, nous l'y lions naturellement.

Il n'en eſt pas de même de la ſeconde conſtruction. Au-contraire, quand nous arrivons au mot *nouveauté*, nous n'attendons plus rien. Le ſens portera bien à lier encore *pour lui faire plaiſir* à j'*envoie*; mais la liaiſon ne ſe fera pas ſi naturellement.

Il faut qu'une phraſe paroiſſe faite d'un ſeul jet; il ne faut pas qu'on paroiſſe y revenir à pluſieurs repriſes. Or, quand on ajoute à la fin pluſieurs idées à un ſens d'ailleurs fini, il ſemble qu'on a oublié ce qu'on veut dire, & qu'on eſt obligé d'y revenir à pluſieurs fois.

La regle eſt donc qu'on peut faire entrer dans une phraſe autant d'idées ſur-ajoutées qu'on veut, lorſqu'elles ont toutes le même rapport avec le verbe: mais ſi elles ont des rapports différens, on n'en peut faire entrer qu'une, lorſqu'on n'en met point au commencement; & on en peut faire entrer deux, lorſqu'on en met une au commencement & une à la fin.

N'imaginez pas cependant qu'on ſoit toujours libre de changer la place des idées ſur-ajoutées. Lorſque Peliſſon, croyant louer Louis XIV, *dit*, „ le roi reçut fiérement les députés de Tournay, „ pour avoir oſé tenir en ſa préſence, „ vous ſentez qu'on ne peut rien tranſpoſer. Mais s'il avoit d'abord été queſtion du roi & de ces députés, on auroit pu dire également, „ le roi les reçut fiére- „ ment, pour avoir oſé tenir en ſa préſence, *ou*,

„ pour avoir osé tenir en sa présence, le roi les „ reçut fiérement. „

Vous devez encore éviter les transpositions, lorsqu'il en peut naître quelque équivoque. Quoique vous puissiez dire, „ par la voie des expériences la philosophie fait des progrès ; *vous ne* „ *direz pas*, ce n'est pas en imaginant qu'on découvre la vérité; par la voie des expériences la „ philosophie fait des progrès. *Car* par la voie des „ expériences „ se rapporteroit à ce qui précéde, comme à ce qui suit.

Le terme n'a pas une place aussi fixe que l'objet, & l'on peut souvent le transposer. „ Aux „ yeux de l'ignorance tout est prodige, ou tout „ est naturel. „

„ Tout est prodige; tout est naturel, „ fait un sens fini, & cela vous montre que le terme peut être au nombre des idées sur-ajoutées. Les circonstances peuvent à leur tour devenir des idées néceffaires : je vous fais voir cette remarque, afin que vous vous accoutumiez à juger des choses par les sens. Voici un exemple que je tire de Bossuet.

„ Près du déluge se rangent le décroissement de „ la vie humaine, le changement dans le vivre, „ & une nouvelle nourriture substituée aux fruits „ de la terre ; quelques préceptes donnés à Noé „ de vive voix, seulement, la confusion des langues arrivée à la tour de Babel, &c. „

Près du déluge est une circonstance absolument nécessaire pour terminer le sens du verbe *se rangent*. Remarquez que Bossuet n'a pas suivi l'ordre direct, parce qu'il l'a trouvé moins propre à lier les idées. En effet, l'esprit eût été suspendu par

l'énumération de cette multitude de sujets, & la liaison n'eût été formée qu'à la fin de la phrase ; au lieu que, dans la construction qu'il a choisie, chaque nom se lie au verbe, à mesure qu'il est prononcé.

Avec un peu de réflexion, vous sentirez facilement les occasions où vous pouvez, à votre choix, vous permettre l'ordre direct ou l'ordre renversé. Vous direz donc également : „ le rouge, l'oran-„ gé, le jaune, le verd, le bleu, l'indigo, le „ violet entrent dans la composition de chaque „ faisceau de lumiere, *ou*, dans la composition de „ chaque faisceau de lumiere entrent le rouge, l'o-„ rangé, &c. „

Au reste, quand je donne deux constructions pour bonnes, c'est que je considére une phrase comme isolée. Vous verrez que, dans la suite d'un discours, le choix n'est jamais indifférent.

Nous avons vu que l'objet doit suivre le verbe & précéder le terme, & cela est vrai toutes les fois que l'objet & le terme ne sont pas plus composés l'un que l'autre. Mais si l'objet est plus composé, le principe de la liaison des idées veut que le terme précéde l'objet.

Vous direz fort bien avec Madame de Maintenon : „ M. de Catinat fait son métier ; mais il ne „ connoit pas Dieu. Le roi n'aime pas à confier „ ses affaires à des gens sans dévotion. *Ce tour est* „ *mieux que* le roi n'aime pas à confier à des gens „ sans dévotion ses affaires. *Mais si vous disiez* : M. „ de Catinat ne connoît pas Dieu, le roi ne confie „ pas le commandement de ses armées à des incré-„ dules, „ ce tour ne seroit pas le meilleur, quoique les idées y suivent le même ordre que dans le

premier exemple. Il feroit mieux de tranfpofer le terme avant l'objet & de dire : „ le roi ne confie „ pas à des incrédules le commandement de fes „ armées „. La raifon de cette tranfpofition, c'eft que le terme eft trop éloigné du verbe, lorfqu'il en eft féparé par un objet exprimé en beaucoup plus de mots. Mais s'il étoit lui-même à-peu-près auffi compofé, il faudroit lui faire reprendre fa place, & préférer ce tour : „ le roi ne confie pas le „ commandement de fes armées à des hommes qui „ font fans religion, *à celui-ci*, le roi ne confie „ pas à des hommes qui font fans religion le com„ mandement de fes armées „. Lorfqu'il faut que le terme ou l'objet foit féparé du verbe par plufieurs mots, c'eft par le terme qu'on doit finir ; parce que par fa nature il eft moins lié au verbe. C'eft ainfi que, fuivant les circonftances, les mêmes idées s'arrangent différemment.





CHAPITRE V.

Des propositions composées par différentes modifications.

Les propositions n'ont que trois termes qu'on puisse modifier : le nom, le verbe & l'attribut. Quoique l'arrangement de ces modifications soit aisé, il faut l'étudier avec soin, afin d'apprendre à surmonter les difficultés, lorsque nous voudrons ajouter des modifications aux termes d'une proposition déja fort composée. Toutes les fois que vous voudrez vous rendre raison d'une chose un peu compliquée, souvenez-vous, Monseigneur, de commencer toujours par observer dans le même genre des choses qui seront plus simples.

Les modifications sont ou des adjectifs, ou des adverbes, ou des substantifs, précédés d'une préposition, ou d'autres propositions, ou tout cela ensemble. Nous allons traiter successivement des modifications du nom, de celles du verbe & de celles de l'attribut.

Des modifications du nom.

QUAND la modification eſt un adjectif, la liaiſon eſt égale, quelque arrangement qu'on ſuive. *Cet heureux mortel*, *ce mortel heureux*. Mais l'uſage ne laiſſe pas toujours la liberté de mettre à notre choix l'adjectif avant ou après le nom ; & il ne paroît pas ſuivre en cela de loi bien fixe.

Si le nom eſt modifié par un ſubſtantif, précédé d'une prépoſition, ou ce ſubſtantif eſt pris d'une maniere vague, ou il a un ſens déterminé. Dans le premier cas, l'uſage ne permet qu'une ſeule conſtruction : *l'homme de fortune a preſque toujours des revers à craindre* ; on ne dira jamais *de fortune l'homme.* Dans le ſecond cas, on a le choix entre deux conſtructions. On peut dire : *enfin les revers de la fortune ſont à craindre* ; & *de la fortune enfin les revers ſont à craindre. De la fortune* eſt une idée déterminée, ſur laquelle l'eſprit s'arrête, il attend le nom qu'elle modifie & il lie l'un à l'autre. Il ne lui eſt pas ſi naturel de ſe fixer d'abord ſur une idée vague : c'eſt pourquoi l'on ne peut pas dire *de fortune l'homme.*

Vous remarquerez que la tranſpoſition du ſubſtantif avant le nom qu'il modifie, demande qu'ils ſoient ſéparés l'un de l'autre par quelque choſe ; & cela ne nuit pas à la liaiſon des idées. Car s'il y a des cas où les idées ne ſont liées qu'autant que les mots ſe ſuivent immédiatement, il y en a d'autres où la conſtruction écarte les idées, pour en rendre la liaiſon plus ſenſible. Tout l'artifice

consiste à présenter d'abord l'idée qui, dans l'ordre direct, devroit être la derniere : l'esprit la fixe, & la lie lui-même à celle dont elle a été séparée, & qu'elle lui a fait attendre. Quand on lit *de la fortune*, on attend le nom que ce substantif détermine, & aussi-tôt qu'on lit *les revers*, la liaison est faite. Or, la liaison est la même, soit que la construction rapproche elle-même les idées en rapprochant les mots; soit qu'elle écarte les mots avec cet art qui engage l'esprit à rapprocher lui-même les idées. Ces deux constructions ont chacune des avantages, & elles sont tour-à-tour préférables l'une à l'autre. L'ordre direct est le point fixe, que vous ne devez jamais perdre de vue. Vos constructions peuvent s'en écarter; mais il faut qu'elles puissent y revenir sans effort, autrement elles seront obscures ou du moins embarrassées : *de la fortune enfin les revers sont à craindre*, ne s'entend que parce que l'esprit rétablit naturellement l'ordre direct.

Un excellent fruit d'Italie ; un fruit excellent d'Italie: voilà un nom, *fruit*, modifié par un adjectif *excellent*, & par un substantif indéterminé précédé d'une préposition, Vous avez ici deux constructions, parce qu'*excellent* peut avoir deux places differentes. Dans la premiere, cependant, *fruit* se lie mieux avec ses modifications : aussi est-elle préférable. Avec l'adjectif *bon* vous n'auriez absolument qu'une construction, parce qu'on ne dit pas *fruit bon.*

Si le substantif qui modifie étoit déterminé, vous auriez quelquefois quatre constructions, & d'autres fois deux. Quatre, dans „ la victoire sanglante „ de Fontenoi; la sanglante victoire de Fontenoi ;

„ de Fontenoi la victoire sanglante; de Fontenoi „ la sanglante victoire. *Deux* : les attirails assujettissans de la grandeur; de la grandeur les attirails assujettissans. *Il ne seroit pas bien de dire*, „ les assujettissans attirails „. Chacune de ces constructions a son usage; c'est ce qui vous sera expliqué dans la suite. Je vous prie seulement de vous souvenir qu'on ne les emploie pas indifféremment.

Vous pouvez encore construire de quatre manieres différentes *les revers dangereux de la fortune*, & de deux seulement *les coups incertains de la fortune.* Mais il est inutile de multiplier les exemples. On dira *l'ambitieux*, *l'intrépide*, *le téméraire roi de Suede*, & *le roi de Suede ambitieux*, *intrépide*, *téméraire*; & on ne dira jamais *le roi ambitieux*, *intrépide*, *téméraire de Suede. De Suede* est un substantif pris vaguement, & qui, par conséquent, ne doit pas être séparé du nom qu'il modifie.

Si vous vouliez n'employer qu'une seule épithéte, vous ne pourriez la transposer après ce substantif, que dans le cas où elle seroit accompagnée de quelque circonstance, & renfermée dans une parenthese. Vous ne direz pas *le roi de Suede téméraire entreprit*; quoique vous puissiez dire, *le roi de Suede*, *téméraire en cette occasion*, *entreprit.* Alors *téméraire* est bien en cette place; parce qu'il doit se lier à la circonstance, exprimée par ces mots *en cette occasion*: vous pourriez dire aussi, *téméraire en cette occasion*, *le roi*, *&c.*

Il faut toujours prendre garde que les transpositions ne donnent pas lieu à des équivoques: ne dites donc pas, *peintures des mœurs vives &*

brillantes ; car d'un côté on verroit que vous voulez que les épithétes modifient *peintures*, & de l'autre elles paroitroient modifier *mœurs*.

On peut encore remarquer qu'il doit y avoir une certaine proportion entre les parties d'une phrafe. Si cette proportion n'y étoit pas, l'oreille en feroit bleffée ; & tout ce qui l'offenfe caufe une diftraction, qui ne permet pas à l'efprit de faifir également la liaifon des idées. Ne dites donc pas : *on trouve dans la Bruyere des peintures vives, brillantes & vraies des mœurs*. Il feroit mieux de retrancher quelque chofe d'un côté & d'ajouter de l'autre, en difant : *on trouvera dans la Bruyere des peintures vives & brillantes des mœurs de fon fiecle*. En général, il ne faut pas multiplier les épithétes fans néceffité : car tout mot qui n'eft pas néceffaire, nuit à la liaifon.

Au-refte, fans compter les épithétes, il fuffit d'avoir l'efprit jufte pour difcerner les conftructions qui altérent la liaifon des idées ; il feroit ridicule de s'affujettir à compter les mots.

Si la modification eft une propofition, elle fe joint au nom par le moyen des adjectifs conjonctifs, *qui*, *que*, *dont*, &c. précédés quelquefois d'une prépofition. *L'homme qui m'a parlé de vous, que vous connoiffez, à qui vous avez obligation.*

Ces propofitions incidentes doivent toujours fuivre immédiatement le nom, lorfqu'elles en font les feules modifications. S'il y en a plufieurs, il faut les difpofer dans la gradation des idées. „ Turenne qui attaqua les troupes de l'empire „ avec une armée bien inférieure, qui les défit „ dans plufieurs combats confécutifs, & qui mit „ nos frontieres à l'abri de toute infulte „.

Si la modification eſt tout-à-la-fois formée par des adjectifs, des ſubſtantifs & des propoſitions ; les adjectifs & les ſubſtantifs ſe conſtruiſent comme nous l'avons remarqué, & les propoſitions incidentes ne viennent jamais qu'après. *La ſanglante victoire de Fontenoi, ſur laquelle Mr. de Voltaire a fait un poëme.* Vous voyez par-là que les modifications qui tiennent le plus au nom, ſont celles qui ſont exprimées par un adjectif ou par un ſubſtantif précédé d'une prépoſition ; qu'il eſt de la nature de l'adjectif conjonctif d'être toujours entre les idées qu'il lie enſemble ; & que, par conſéquent, les propoſitions incidentes ne ſauroient être tranſpoſées.

Des modifications de l'attribut.

QUAND l'attribut eſt un adjectif, il peut être modifié par un adverbe ou par un ſubſtantif précédé d'une prépoſition.

Les adverbes de quantité doivent toujours précéder l'adjectif, *les phénomenes ſont* plus communs, *depuis que les obſervateurs ſont* moins rares. Ceux de maniere peuvent le précéder ou le ſuivre, comme l'uſage vous l'apprendra. *Il eſt* ouvertement *ambitieux*, *il eſt ambitieux* ouvertement.

Si les ſubſtantifs précédés d'une prépoſition ſont l'équivalent d'un adverbe, ils doivent être placés après l'adjectif, *il eſt économe, ſans avarice*, *il eſt courageux avec prudence.*

Ces expreſſions *ſans avarice*, *avec prudence*,

marquent la maniere dont on est économe ou courageux. Mais si les substantifs, précédés d'une préposition, indiquoient moins la maniere que le rapport au terme, à la cause ou à quelques circonstances, alors les transpositions auront lieu ou n'auront pas lieu suivant les cas.

Exemples ou les transpositions n'ont pas lieu. „ La tige des plattes est toujours perpendiculaire à „ l'horison. Un prince n'est grand que par les „ connoissances & les vertus. On est bien infé-„ rieur aux autres, quand on ne leur est supé-„ rieur que par la naissance „.

Dans ces exemples, aucun des noms précédés d'une préposition ne sauroit changer de place.

Vous savez que l'adjectif & le verbe sont quelquefois renfermés dans un seul mot. En pareil cas, rien n'est si commun que des exemples où les transpositions ne sont pas permises. En voici quelques-uns.

„ J'aime mieux commander à ceux qui possé-„ dent de l'or, que d'en posséder moi-même, *di-„ soit Fabius aux ambassadeurs de Pyrrhus.* Les „ loix que suit la lumiere, lorsqu'elle passe d'un mi-„ lieu dans un autre, ont été découvertes par les „ philosophes modernes. Si vous perdez vos en-„ seignes, *disoit Henri le Grand*, ne perdez point „ de vue mon panache blanc, vous le trouverez „ toujours au chemin de l'honneur & de la vic-„ toire „.

Exemples où la transposition peut se faire. „ Aux yeux des flatteurs vous êtes charmant ; „ mais aux yeux de votre gouverneur & de votre „ précepteur l'êtes-vous ? Pour votre âge vous êtes „ bien peu avancé. Avec de l'attention on se cor-

„ rige de ſes mauvaiſes habitudes, avec de l'ap-
„ plication on en acquiert de bonnes. *On pourroit*
„ *également dire* : vous ètes charmant aux yeux
„ des flatteurs ; mais l'ètes-vous aux yeux, &c. „

Après Saül paroit David ; David paroit après Saül : dans ces deux conſtructions les idées ſont également liées, car l'une n'eſt que le renverſement de l'autre. Mais *David après Saül paroit : après Saül David paroît*, la liaiſon n'eſt pas ſi grande.

Si nous ajoutons *ſur le trône*, voici les conſtructions, où les mots ſe ſuivront dans la plus grande liaiſon. *Après Saül David paroît ſur le trône : ſur le trône David paroît après Saül.*

La liaiſon ne ſeroit plus ſi ſenſible ſi l'on diſoit : *David paroît ſur le trône* : car ſur le trône eſt une circonſtance qui ne doit faire qu'une idée avec le verbe *paroît.*

Si le nom eſt accompagné de pluſieurs modifications, on ne pourra ſe permettre qu'une ſeule conſtruction.

„ Après Saül paroît un David, cet admirable
„ berger, vainqueur du fier Goliath, & de tous
„ les ennemis du peuple de Dieu : grand roi,
„ grand conquérant, grand prophète, digne de
„ chanter les merveilles de la toute-puiſſance di-
„ vine, homme enfin ſelon le cœur de Dieu, &
„ qui, par ſa pénitence, a fait même tourner ſon
„ crime à la gloire de ſon Créateur „.

Il y a quelques obſervations à faire ſur les tems compoſés. On dira également, *les femmes vous avoient gâté prodigieuſement*, ou *vous avoient prodigieuſement gâté.* Mais l'uſage vous apprendra que tous les adverbes ne peuvent pas ſe tranſpo-

ser, & qu'on ne peut pas dire, *les femmes vous avoient gâté beaucoup.*

Quand la modification est exprimée par un substantif précédé d'une préposition, elle ne doit jamais précéder le participe. On ne dira pas, *il nous a avec magnificence traités*, quoiqu'on dise, *il nous a magnifiquement traités.* La raison de cette différence, c'est que la modification ne formant qu'une seule idée avec le participe, on ne peut la faire précéder que dans le cas où l'on ne craindroit pas qu'elle se liât avec le verbe. Or, dans *il a avec magnificence*, *avec* sembleroit se lier au verbe *a.*

Il nous resteroit à examiner la place des modifications, lorsque l'attribut est un substantif. Mais il vous sera facile de faire ici l'application de ce que nous avons dit en traitant des modifications du sujet: il faut seulement remarquer que les transpositions ne sont pas aussi fréquentes avec l'attribut. Quoiqu'on puisse dire, *le téméraire roi de Suede a ruiné ses états*, on ne dira pas: *Charles XII étoit un téméraire roi.* Si je vous rendois compte des vieilles erreurs & de quelques découvertes modernes, je pourrois ajouter en faisant une inversion: *des philosophes anciens ce sont-là les absurdités*, *des modernes ce sont-là les découvertes.* Mais je ne pourrois plus faire de transposition, si je disois, *l'horreur du vuide est une absurdité des anciens philosophes*, *la pesanteur & le ressort de l'air sont deux découvertes des modernes*; cependant si *absurdité* & *découvertes* étoient le sujet des propositions, je pourrois dire, *des anciens les absurdités sont innombrables*, *des modernes les découvertes sont rares.* Avec la plus légére réflexion sur

fur la liaifon des idées, il ne vous arrivera pas de vous tromper en pareil cas.

Des modifications du verbe.

NOUS avons traité des modifications de l'attribut. Nous n'avons donc rien à dire fur les verbes qui renferment l'attribut, tels que parler, aimer; & il ne s'agit ici que du verbe *être*.

Les modifications de ce verbe comprennent les circonftances de tems, de lieu, d'ordre, & le degré d'affurance avec lequel on juge. Vous avez vu dans la grammaire, qu'elles peuvent prendre différentes places. Lorfque Maffillon dit: „les „ confeils agréables font rarement des confeils uti- „ les, & ce qui flatte les fouverains fait d'ordi- „ naire le malheur des fujets: „ il pouvoit commencer la premiere propofition par *rarement*, & la feconde par *d'ordinaire*.

Madame de Maintenon a dit: „ dans le monde „ tous les retours font pour Dieu, dans le cou- „ vent tous les retours font pour le monde. *Elle* „ *pouvoit dire*: tous les retours font pour Dieu „ dans le monde, *ou encore*, tous les retours dans „ le monde font pour Dieu „. Ce dernier tour altère un peu la liaifon des idées: l'autre, au-contraire, fuit l'ordre renverfé que Madame de Maintenon a préféré. Vous voyez que le fecond membre de cette période eft auffi fufceptible de différentes conftructions.

Si l'on ajoutoit des modifications au fubftantif

monde, elles se construiroient comme nous l'avons dit: mais vous ne pourriez pas les insérer entre le nom & le verbe, & dire „ tous les retours „ dans le monde, où tant de choses nous contrarient, nous dégoûtent & nous ennuient, sont „ pour Dieu. „ Cette construction seroit choquante, parce que la liaison des idées seroit altérée.

Vous souvenez-vous d'un flatteur qui vous disoit : „ Monseigneur étoit déjà bien habile, il y „ a deux ans ? Déjà & il y a deux ans „ sont des modifications du verbe *étoit*: la premiere ne peut se déplacer; il n'en est pas de même de la seconde.

„ Que mon peuple soit bien nourri, je serai „ toujours assez bien logé. „ C'est une des meilleures choses que Louis XIV ait dites; & c'est dommage qu'on ne puisse pas l'écrire sur les bâtimens qu'il a élevés. Quoiqu'il en soit, *toujours* modifie *serai*, & ne sauroit être transposé.

Sans multiplier davantage les exemples, souvenez-vous, Monseigneur, que les idées ne sont jamais plus liées, que lorsque l'ordre est direct; & ne vous permettez des inversions qu'autant que la liaison demeure la même. Voilà le principe que vous ne devez jamais perdre de vue.

Des modifications qu'on ajoute à l'objet, au terme & au motif.

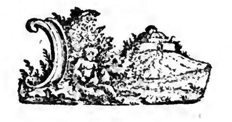
Si l'objet, le terme, & le motif sont des substantifs, il faut observer ce que nous avons dit sur la place de ces sortes de noms.

Mais un second verbe peut être l'objet, le terme ou le motif du premier, & il peut avoir lui-même un objet, un terme, ou un motif. En pareil cas l'ordre direct vous fera sentir la liaison des idées, & vous ne vous permettrez que les inversions qui n'altéreront pas cette liaison. Un seul exemple suffira. *Les philosophes n'ont pu découvrir la nature du corps*, voilà l'ordre direct, vous pourriez faire une inversion & dire, *les philosophes n'ont pas pu du corps découvrir la nature.*

Découvrir est l'objet de *n'ont pu*: mais ces deux verbes tendent l'un & l'autre vers un objet commun, *la nature du corps.* Lors donc que vous transportez *du corps* entre l'un & l'autre, cette inversion anticipe sur l'objet commun aux deux, & elle les sépare sans diminuer la liaison. Car l'esprit sent que *du corps* doit se rapporter à ce qui suit: il attend, & aussi-tôt qu'il arrive au mot *nature*, il lie l'un à l'autre. Voilà pourquoi cette transposition n'est point contraire à la liaison des idées. Si vous disiez *découvrir du corps la nature*, vous sépareriez l'objet du verbe, *la nature* de *découvrir*, & la construction seroit vicieuse. Racine a dit :

Celui qui met un frein à la fureur des flots ;
Sait auſſi des méchans arrêter les complots.

Les phraſes où il entre un objet, un terme, un motif, &c. avec différentes modifications, renferment ordinairement des propoſitions ſubordonnées & des propoſitions incidentes. Nous traiterons bien-tôt de ces propoſitions.





CHAPITRE VI.

De l'arrangement des propositions principales.

NOUS allons traiter des phrases principales, sans avoir égard aux différentes modifications qu'on leur donne. Il ne s'agit que de remarquer comment elles se lient entr'elles.

Or, elles se lient par la gradation des idées, par les conjonctions, par l'opposition, ou parce que les dernieres expliquent les premieres.

Par la gradation. " D'un côté, l'ame donne „ son attention, elle compare, elle juge; elle „ réfléchit, elle imagine; elle raisonne: de „ l'autre, elle a des besoins, elle a des desirs, „ elle a des passions, elle pense, en un mot, „ la sensation est le principe de ses facultés, le „ besoin en est le mobile, la liaison des idées en „ est le moyen. „

Par la gradation & par les conjonctions. „ Un „ nouveau phénomene paroit: chacun en parle, „ chacun veut l'observer; enfin on le laisse par „ lassitude. „

Scipion l'Africain, obligé de comparoître devant le peuple pour se purger du crime de péculat, au lieu de se défendre, parla ainsi: „ Ro- „ mains, à pareil jour je vainquis Annibal & „ je soumis Carthage: allons en rendre graces „ aux Dieux. „

„ Le peuple attache uniquement son estime

„ aux richesses & au pouvoir, & les grands se „ laissent gouverner par l'opinion du peuple.

Si on a l'esprit juste, on découvrira presque toujours entre les phrases une gradation plus ou moins sensible; & l'on sentira qu'il ne suffiroit pas de les lier par des conjonctions.

Par l'opposition. „ Le désœuvrement fait sen„ tir le poids des grandeurs, l'occupation les ren„ droit faciles à supporter. „

„ Le grand nombre voit ce qu'il croit, le „ philosophe croit ce qu'il voit.

Par l'opposition & par les conjonctions. Athéas roi des Scythes disoit à Philippe roi de Macédoine : „ les Macédoniens savent combattre des „ hommes, mais les Scythes savent combattre „ la faim & la soif. „

Phrases liées à une autre, parce qu'elles l'expliquent : „ chaque espece commence où une „ autre finit. Rien ne ressemble plus à des ani„ maux que certaines plantes : rien ne ressemble „ plus à des plantes que certains animaux : il y „ a des corps organisés qui diffèrent à peine des „ corps bruts.

„ Il est aisé de se corriger : les habitudes se „ contractent par des actes répétés. On peut „ donc acquérir les bonnes & perdre les mau„ vaises : il n'y a qu'à faire ou cesser de faire. „

Vous remarquerez dans tous ces exemples une gradation d'idées qui en fait toute la netteté.

Quelquefois on renferme plusieurs phrases en une seule. „ Nul n'est heureux comme un vrai „ chrétien, ni raisonnable, ni vertueux, ni ai-

„ mable. Avec combien peu d'orgueil un chrétien „ ſe croit-il uni à Dieu ? avec combien peu d'ab- „ jection s'égale-t-il au ver de la terre ! „

Cette penſée eſt de Paſcal. La premiere phraſe en renferme quatre. Je vous ferai remarquer par occaſion qu'il y a dans la derniere un terme qui n'eſt pas propre : car nous ne nous égalons qu'à ce qui eſt au-deſſus de nous.



CHAPITRE VII.

De la construction des propositions subordonnées avec la principale.

Vous avez vu que, dans l'ordre direct des idées, le sujet est le premier mot de la proposition. Or, la phrase principale est également la premiere; c'est à elle que se rapportent toutes les phrases subordonnées, comme tous les mots se rapportent au sujet. Pour démêler une phrase principale entre plusieurs autres, il suffit donc de consulter l'ordre direct des idées.

Quelquefois l'arrangement de ces phrases se conforme à l'ordre direct.

„ De grands physiciens ont fort bien trouvé „ pourquoi les lieux souterrains sont chauds en „ hyver, & froids en été: de plus grands physiciens ont trouvé depuis peu que cela n'est „ pas. „

„ Alcibiade coupa la queue de son chien, afin „ que les Athéniens parlassent de cette singula„ rité. „

D'autres fois l'ordre renversé a la préférence.

„ Lorsque les écrevisses quittent leur enveloppe „ extérieure, elles se défont de leur estomac, & „ s'en font un autre.

„ Lorsqu'elles se cassent la patte, il leur en vient „ une autre.

M. de Fontenelle a dit: „ quand les oracles

„ commencerent à paroître dans le monde, heu-
„ reusement pour eux la philosophie n'y avoit
„ point encore paru. „

„ Dans une suite de phrases, chaque principale peut en avoir une subordonnée.

„ L'intelligence nous manque pour découvrir „ les causes naturelles, les yeux même nous man- „ quent pour voir les effets. Nous ne devons „ donc pas être surpris, si les découvertes des „ modernes ont échappé aux anciens, la posté- „ rité auroit donc tort de demander, pourquoi „ nous n'avons pas observé bien des choses qui „ se présentent à nous; & quelques progrès que „ fasse la philosophie, les hommes seront toujours „ fort ignorans. „

Deux phrases principales peuvent être renfermées dans une seule : alors une premiere phrase subordonnée pourra se rapporter à l'une, & une seconde pourra se rapporter à l'autre.

„ Madame de la Fayette & Madame de Cou- „ langes essuyoient des railleries; celle-la parce „ qu'elle avoit un lit galonné d'or, celle-ci parce „ qu'elle avoit un valet de chambre.

On peut subordonner une phrase à un seul mot, à un seul verbe s'il est à l'impératif.

Songez que les femmes vous ont gâté.

Une phrase peut être subordonnée à une phrase qui l'est elle-même.

„ Comptez, *dit Madame de Maintenon*, que „ presque tous les hommes noient leurs parens „ & leurs amis pour dire un mot de plus au roi, „ & pour lui montrer qu'ils lui sacrifient tout. „

Une phrase est souvent comme enveloppée par deux propositions subordonnées.

„ Quand un prince veut devenir aimable, il „ n'est rien qu'il ne tente pour se corriger de „ ses défauts. „

Un grand nombre de propositions peuvent être subordonnées à une seule.

„ Vous avez vu qu'une subordination de cause „ & d'effets suppose nécessairement un premier „ principe; que l'ordre qui est dans tout ce que „ nous observons, prouve son intelligence & sa „ puissance infinie; qu'il est indépendant, parce „ qu'il est premier; qu'il est libre, parce que con- „ noissant tout & pouvant tout, il fait tout ce „ qu'il veut; qu'il est immense & éternel, qu'il „ existe dans tous les tems & dans tous les lieux, „ qu'il a été, est & sera par-tout la premiere „ cause; & que son action embrasse tout ce qui „ existe: qu'il est immuable, parce que ne pou- „ vant point acquérir de connoissances, il ne sau- „ roit changer de dessein; qu'il est juste, parce „ que connoissant tout & pouvant tout, il con- „ noît le mieux, il le peut & qu'il n'est pas en „ lui de ne pas le vouloir; qu'enfin tous ces „ attributs nous donnent une idée de la provi- „ dence, par laquelle ce premier principe, que „ nous appelons Dieu, pourvoit à tout. „

Dans tous les exemples que je viens de mettre sous vos yeux, la liaison est aussi grande qu'elle peut l'être, & il ne manque rien à la netteté des constructions. Vous remarquerez que tantôt la phrase subordonnée précede la phrase principale, & que tantôt elle la suit. Quand elle la précede, il faut que, dès qu'on arrive à la

principale, on voit que c'est celle à laquelle la subordonnée se rapporte. Par exemple : „ tandis que les hommes adoptent avec tant de facilité des opinions qu'ils n'entendent pas, ils „ se refusent aux vérités les plus claires. „ A peine lisez-vous *ils*, que vous voyez que c'est le commencement de la phrase principale, à laquelle vous devez rapporter la précédente.

Lorsque la phrase subordonnée vient après, il faut qu'en lisant le premier mot, vous connoissiez à quelle phrase principale vous devez la rapporter. Par exemple : „ on remarque des choses si singulieres sur les insectes, qu'on croiroit que les animaux les plus admirables par „ le méchanisme, sont ceux qui nous ressemblent „ le moins. Vous n'avez pas besoin de lire ici toute la phrase subordonnée, pour connoître la phrase principale dont elle dépend. Voici un exemple, où cette liaison est altérée.

„ Polybe voyoit les Romains du milieu de la „ Méditerranée porter leurs regards par-tout aux „ environs, jusqu'aux Espagnes & jusqu'en Syrie, „ observer ce qui s'y passoit; s'avancer régulié„ rement & de proche en proche; s'affermir avant „ que de s'étendre; ne se point charger de trop „ d'affaires; dissimuler quelque tems & se décla„ rer à-propos; attendre qu'Annibal fut vaincu „ pour désarmer Philippe, roi de Macédoine, qui „ l'avoit favorisé. Après avoir commencé l'affaire, „ n'être jamais las ni contens, jusqu'à ce que „ tout fut fait; ne laisser aux Macédoniens aucun „ moment pour se reconnoître, &, après les „ avoir vaincus, rendre, par un décret public, à „ la Grece si long-tems captive, la liberté à la-

„ quelle elle ne penſoit plus ; par ce moyen répan-
„ dre d'un côté la terreur, & de l'autre la véné-
„ ration de leur nom ; c'en étoit aſſez pour
„ faire voir que les Romains ne s'avançoient pas
„ à la conquête du monde par haſard, mais par
„ conduite. „

„ Après avoir commencé l'affaire, après les „ avoir vaincus, par ce moyen „ ſont des expreſſions qui ſuſpendent la liaiſon, & qui rendent le diſcours languiſſant. *Après avoir commencé l'affaire*, a même l'inconvénient de paroître appartenir à la phraſe qui précéde, comme à celle qui ſuit. Il faut éviter toute équivoque ; car ce n'eſt pas aſſez que, quand on a lu une phraſe, on ſente la vraie liaiſon des idées ; il faut que, dès les premiers mots, on ne puiſſe pas s'y méprendre.

Puiſque la liaiſon des propoſitions ne ſauroit ſe faire ſentir trop rapidement, il ſeroit mieux d'inférer les ſuſpenſions dans le cours d'une phraſe, que de les placer au commencement. Il me ſemble donc qu'il eut fallu dire, „ répandre par ce moyen, *plutôt que* par ce moyen répandre.

Vous remarquerez que *du milieu de la Méditerranée*, fait une équivoque : on ne ſait d'abord ſi c'eſt Polybe qui voyoit du milieu de la Méditerranée, ou ſi ce ſont les Romains qui *portoient du milieu*, &c.

Un autre défaut, c'eſt de conſtruire une ſuite de propoſitions ſucceſſivement ſubordonnées les unes aux autres.

„ Le Corrège étoit ſi rempli de ce qu'il en-
„ tendoit dire de Raphaël, qu'il s'étoit imaginé
„ que l'artiſan qui s'étoit fait une ſi grande for-

„ tune dans le monde, devoit être d'un mérite „ bien supérieur. „ *Du Bos.*

Il eut été mieux de dire :

„ Le Corrège, rempli de ce qu'il entendoit „ dire de Raphaël, s'étoit imaginé que l'artisan „ qui s'étoit fait une si grande fortune dans le „ monde, devoit être d'un mérite bien supérieur.

Ce n'est pas parce que les *que* sont répétés, que nous sommes choqués de ces constructions : vous avez vu plus haut une longue phrase, où cette conjonction est fort répétée : c'est donc parce que la même conjonction sert à marquer des subordinations toutes différentes. On peut se permettre deux *que* employés de la sorte, parce qu'il est bien difficile de les éviter : mais on ne doit jamais s'en permettre davantage. Le fil des idées échappe, quand on subordonne trois ou quatre propositions successivement les unes aux autres. Voici encore un exemple de ce défaut.

„ Je fis entendre au Roi, qu'autant que j'avois „ pu le pénétrer, je voyois que le prince d'O- „ range se flattoit que le roi d'Angleterre se dé- „ mettroit de sa couronne.

Quelquefois un écrivain s'embarrasse par la difficulté où il est de lier également à une phrase principale plusieurs phrases subordonnées. Nicole a dit :

„ La volonté de Dieu étant toujours juste & toujours sainte, elle est aussi toujours adorable, „ toujours digne de soumission & d'amour, quoi- „ que les effets nous en soient quelquefois durs „ & pénibles ; puisqu'il n'y a que des ames in- „ justes qui puissent trouver à redire à la justice. „

La proposition principale est ici, „ la volonté

„ de Dieu eſt toujours adorable, &c. Elle eſt précédée d'une propoſition ſubordonnée & ſuivie de deux : retranchez la derniere *puiſqu'il n'y a* &c. la conſtruction ſera bonne ; mais cette phraſe répand de l'embarras & de la confuſion : de l'embarras, parce qu'elle n'eſt pas à ſa place, car elle ſe rapporte immédiatement à la principale ; de la confuſion, parce qu'elle paroit d'abord ſe rapporter à la ſubordonnée qui la précéde. On ne corrigeroit pas ce défaut, en faiſant une tranſpoſition ; mais on tomberoit, au-contraire, dans un autre ; & il n'y avoit qu'un moyen de l'éviter. C'étoit de dire : „ la volonté „ de Dieu..... eſt toujours digne de ſoumiſſion „ & d'amour, quoique les effets en ſoient quelquefois durs & pénibles : il n'y a que des ames „ injuſtes qui puiſſent trouver à redire à la „ juſtice. Vous voyez qu'en retranchant la conjonction, vous faites de la phraſe ſubordonnée une phraſe principale ; & que par ce moyen elle ſe lie à ce qui la précéde.

Quand une propoſition principale ſe lie naturellement à d'autres, il faut bien ſe garder d'en faire une phraſe ſubordonnée ; car, ſi les conjonctions n'embarraſſent pas le diſcours, elles le rendent au-moins languiſſant. Je pourrois dire :

„ On ne ſent guere dans les divertiſſemens de „ la cour, que de la triſteſſe, de la fatigue & de „ l'ennui ; & le plaiſir fuit à proportion qu'on „ le cherche ; parce que nos princes n'ont plus „ rien de nouveau à voir, puiſqu'ils voient tout „ dans leur enfance, & que dès le berceau on „ leur prépare leur ennui.

Mais Madame de Maintenon dit beaucoup mieux :

„ On ne ſent guere dans les divertiſſemens de „ la cour, que de la triſteſſe, de la fatigue & „ de l'ennui ; & le plaiſir fuit à proportion qu'on „ le recherche. Nos princes n'ont plus rien de „ nouveau à voir, parce qu'ils voient tout dans „ leur enfance : dès le berceau on leur prépare „ leur ennui. „

Il ne reſte plus, Monſeigneur, qu'à vous rappeler de combien de manieres les phraſes ſubordonnées ſe lient aux principales.

1°. Par les conjonctions, comme vous le voyez dans les exemples précédens.

2°. En mettant à l'infinitif le verbe de la ſubordonnée. „ La roſe paroît tomber d'une certaine région de l'air ; mais les bons obſervateurs la voient s'élever de la terre juſqu'à „ cette région. „ Vous remarquerez cependant que vous pourriez, en pareil cas, conſidérer la ſubordonnée & la principale comme ne formant qu'une ſeule phraſe. Car, dans le vrai, l'un de ces verbes n'eſt qu'une circonſtance de l'autre : paroît tomber, *c'eſt* tomber en apparence ; voir s'élever, *c'eſt* s'élever à la vue. Mais il importe peu de diſcuter s'il y a ici deux propoſitions, ou s'il n'y en a qu'une.

3°. La ſubordonnée ſe lie à la principale par des prépoſitions. „ Les arts & les ſciences ſuffiroient ſeuls pour rendre un règne glorieux, „ pour étendre la langue d'une nation peut-être „ plus que des conquètes, pour lui donner l'empire de l'eſprit & de l'induſtrie, également flatteur & utile, pour attirer chez elle une mul-

„ titude d'étrangers qui l'enrichiſſent par leur „ curioſité. „

4°. Par des gérondifs. „ Vous étudiez une „ montre, & vous en découvrez le méchaniſme „ en la décompoſant, en arrangeant ſous vos „ yeux toutes ſes parties, en les examinant ſé-„ parément, en obſervant comment elles s'agen-„ cent les unes avec les autres, & en conſidé-„ rant comment le mouvement paſſe d'un pre-„ mier reſſort à un ſecond, d'un ſecond à un troi-„ ſieme, & ainſi juſqu'à l'aiguille : en ana-„ lyſant de la même maniere les opérations de „ votre ame, vous découvrirez ce qui ſe paſſe en „ vous quand vous penſez. „ Remarquez que c'eſt proprement la prépoſition *en* qui lie ici les phraſes.

5°. Enfin par des participes. „ Les hommes „ ſe ſont raſſemblés, ont bâti des villes, & ont „ formé des ſociétés ; en conſidérant les malheurs „ d'une vie ſauvage, réfléchiſſant ſur les ſecours „ qu'ils pouvoient ſe donner, découvrant de „ nouveaux moyens pour ſoulager leurs beſoins, „ & commençant à donner naiſſance aux arts & „ aux ſciences. „

Ce ſont-là des participes ; car vous pourriez dire : „ parce qu'ils ont conſidéré, qu'ils ont ré-„ fléchi, &c.

Vous ſentez que ces ſortes de propoſitions ſubordonnées peuvent ſe tranſpoſer comme toutes les autres. Mais n'inſérez aucune expreſſion qui puiſſe ſuſpendre la liaiſon, & rendre vos conſtructions languiſſantes. Prenez garde aux équivoques ; & ſouvenez-vous que le rapport de chaque propoſition ſubordonnée doit ſe faire ſentir dès le premier mot.

CHAPITRE

CHAPITRE VIII.

De la construction des propositions incidentes.

LA place d'une proposition incidente est après le substantif qu'elle modifie.

„ Les substances ont des qualités rélatives que „ nous pouvons connoitre, & elles en ont aussi „ que nous ignorerons toujours; parce qu'il y „ a des comparaisons que nous ne pouvons pas „ faire. Elles ont encore des qualités absolues „ que nous ne découvrirons jamais. Les philo- „ sophes, qui se sont flattés de remonter à l'essence „ des choses, & qui ont cru avoir trouvé la na- „ ture de l'ame & du corps, ont dit des absur- „ dités, ont prononcé des mots qui ne signifient „ rien. Les sens, que la nature nous a donnés „ pour voir au-dehors, ne nous apprennent point „ pourquoi les corps sont étendus, & nous in- „ terrogeons envain cette science par laquelle „ nous observons ce qui se passe en nous, nous „ ne pouvons savoir ce qui rend l'ame sensible.

Dans cet exemple, il y a des propositions incidentes qui suivent immédiatement le substantif qu'elles modifient: des *comparaisons que*; les *philosophes qui*. Il y en a d'autres qui ne sont séparées du substantif que par des adjectifs : des *qualités rélatives que*...... des *qualités absolues que*. Elles doivent être ainsi séparées, parce qu'elles ne se rapportent pas uniquement au subs-

tantif *qualités*; mais au substantif déja modifié par les adjectifs, *relatives* ou *absolues*. A ne consulter que les mots, la séparation est encore plus grande dans *elles en ont aussi que nous ignorerons toujours* : mais si vous consultez le sens, vous verrez que la proposition incidente suit immédiatement le substantif qu'elle modifie : car *elles en ont aussi*, est la même chose qu'*elles ont aussi des qualités*. Jusqu'ici les constructions ne souffrent point de difficultés. Je crois cependant à-propos de vous arrêter sur quelques exemples. En voici :

„ Le microscope nous fait voir des animaux, „ qui sont vingt-sept millions de fois plus petits „ que le ciron.

„ Nous connoissons neuf planetes qui étoient „ inconnues aux anciens.

„ Le tumulte & l'agitation qui environne le „ trône, en bannit les réflexions, & ne laisse „ jamais le souverain avec lui-même. *Massillon.*

„ C'est l'adulation qui fait d'un bon prince „ un prince né pour le malheur de son peuple : „ c'est elle qui fait du sceptre un joug accablant, „ & qui, à force de louer les foiblesses des rois, „ rend leurs vertus mêmes méprisables. *Massillon.*

„ Je ne suis pas si convaincu de notre igno„ rance par les choses qui sont, & dont la rai„ son nous est inconnue ; que par celles qui ne „ sont pas, & dont nous croyons trouver la „ raison. *Fontenelle.*

Vous voyez dans ces exemples que la proposition incidente se lie à un nom par le moyen des adjectifs conjonctifs *qui*, *que*, *dont*, &c.

Des grammairiens vous diront que les adjec-

tifs se rapportent toujours au substantif qui les précède immédiatement; mais cette règle est tout-à-fait fausse.

„ Si nous vous reprochons sans-cesse des „ mouvemens d'habitude dont vous devriez „ vous défaire, c'est que vous songez peu à vous „ corriger.

Dont ne se rapporte certainement pas à *habitude*. Vous en avez appris la raison dans votre grammaire: c'est qu'un adjectif conjonctif ne se rapporte jamais à un nom qui n'a pas déjà été déterminé par un article, ou par quelque chose d'équivalent. En effet, *d'habitude* n'est pas là pour être modifié par ce qui suit, mais pour modifier lui-même ce qui le précède. Voilà pourquoi l'esprit lie naturellement *dont* à *mouvemens*.

En pareil cas, ce seroit faire une faute que de rapporter le conjonctif au dernier substantif. Ainsi Vertot s'est mal exprimé, lorsqu'il a dit: *il les fit patriciens avant de les élever à la dignité de sénateurs, qui se trouverent jusqu'au nombre de trois cent.* Si, en lisant cette phrase, vous vous arrêtez au conjonctif, vous croirez d'abord que la proposition incidente va modifier *dignité*; il n'étoit donc pas naturel qu'elle modifiât *sénateurs*. Voici un exemple d'une autre espèce:

Il a fallu, avant toute chose, vous faire lire dans l'écriture l'histoire du peuple de Dieu, qui fait le fondement de la religion. Boss.

Ici *du peuple* détermine l'espece d'histoire, & *de Dieu* détermine l'espece de peuple. Ces deux mots étant suffisamment déterminés, l'esprit ne s'y arrète plus; il remonte au substantif *histoire*,

& rapporte à ce nom la propofition incidente. Voilà donc un fecond cas où le conjonctif fe lie à un fubftantif éloigné. On feroit choqué de cette conftruction : *vous avez appris l'hiftoire du peuple de Dieu qui eft le créateur du ciel & de la terre.* C'eft donc une regle de rapporter le conjonctif au fubftantif le plus éloigné, toutes les fois que le dernier fubftantif, n'étant employé que pour déterminer le premier, ne demande lui-même aucune modification.

Mais fi l'on difoit avec Boffuet : *on vous a montré avec foin l'hiftoire de ce grand royaume que vous êtes obligé de rendre heureux ; que* fe rapporteroit à *ce grand royaume.* Car fi ce fubftantif commence à être déterminé, il ne l'eft pas encore affez, & il fait encore attendre quelqu'autre modification : voilà le feul cas où la propofition incidente appartient au dernier fubftantif.

Jufqu'ici, je ne parle que des conftructions où les fubftantifs fe déterminent fucceffivement, parce que ce font les feules qui puiffent embarraffer. Dans les autres, il ne vous arrivera pas de vous tromper. Vous fentez bien que vous ne pouvez pas dire : *ils trouverent des obftacles dans cette guerre qu'ils furmonterent* ; ni *ils trouverent dans cette guerre des obftacles qu'ils entreprirent.* Vous direz toujours : *ils trouverent des obftacles dans cette guerre qu'ils entreprirent ; ils trouverent dans cette guerre des obftacles qu'ils furmonterent.*

Vous avez vu, en étudiant la grammaire, pourquoi l'on dit : *une efpece de fruit qui eft mûr en hiver, une forte de bois qui eft dur.* C'eft

que l'esprit s'arrêtant sur les mots *fruit & bois*, déjà déterminés par ce qui précéde, leur rapporte tout ce qui suit. Par la même raison, *une troupe de soldats qui pillerent le château*, sera mieux qu'*une troupe de soldats qui pilla le château*.

La regle générale que vous devez vous faire dans ces sortes de cas, c'est de n'avoir nul égard à la forme matérielle du discours, de ne point examiner quel est le dernier substantif; mais de considérer l'idée sur laquelle votre esprit se porte plus naturellement. Voici un passage de Fléchier, où vous trouverez des exemples de toute espece.

„ Cette sagesse (*de Turenne*) étoit la source „ de tant de prospérités éclatantes. Elle entre„ tenoit cette union des soldats avec leur chef, „ qui rend une armée invincible: elle répandoit „ dans les troupes un esprit de force, de cou„ rage & de confiance, qui leur faisoit tout „ souffrir, tout entreprendre dans l'exécution „ de ses desseins: elle rendoit enfin des hom„ mes grossiers capables de gloire. Car, Mes„ sieurs, qu'est-ce qu'une armée? C'est un corps „ animé d'une infinité de passions différentes, „ qu'un homme habile fait mouvoir pour la „ défense de la patrie: c'est une troupe d'hom„ mes armés qui suivent aveuglément les ordres „ d'un chef, dont ils ne savent pas les inten„ tions: c'est une multitude d'ames, pour la plu„ part viles & mercénaires, qui, sans songer à „ leur propre réputation, travaillent à celle des „ rois & des conquérans: c'est un assemblage „ confus de libertins, qu'il faut assujettir à l'o-

„ béissance ; de lâches, qu'il faut mener au com-
„ bat ; de téméraires, qu'il faut retenir ; d'im-
„ patiens, qu'il faut accoutumer à la constance.

Exerçons-nous encore sur d'autres exemples. Cette construction, *les tableaux de Rubens qui sont au Luxembourg*, est fort correcte : car on sent que *Rubens* n'est là que pour déterminer l'espece de tableau, & qu'il ne demande point d'être modifié. On diroit, au-contraire, *les tableaux de ce peintre qui vient de Rome*, parce que *ce peintre* veut une modification.

Les tableaux de Rubens qui est un grand peintre, est donc une construction forcée. Le lecteur croit d'abord que le conjonctif *qui* se rapporte à tableaux, & il voit ensuite qu'il se rapporte à *Rubens*. Cette équivoque est momentanée, elle est levée sur le champ ; mais enfin c'est une équivoque, & les constructions ne sont jamais plus nettes, lorsque le rapport indiqué par ce qui précéde, n'est jamais changé par ce qui suit.

C'est un effet de la providence divine qui est conforme à ce qui a été prédit : *c'est un effet de la providence divine, qui veille sur nous.* Voilà des constructions, sur lesquelles les grammairiens ont beaucoup disserté. Dans la premiere *qui est conforme* se rapporte à *effet*, comme il doit s'y rapporter ; car si l'on disoit, sans achever la phrase : *c'est un effet de la providence divine qui*, on rapporteroit naturellement *qui* à *effet*, plutôt qu'à *providence divine* ; parce que ce mot est celui sur lequel l'attention s'arrête plus particuliérement. On est prévenu qu'*un effet* est l'idée principale dont on va s'occuper, & celle

par conséquent qui sera modifiée. Quand ensuite on lit *de la providence divine*, l'attention ne s'y arrête pas, comme sur des mots qui font entendre quelques modifications : au-contraire, on juge qu'ils ne sont là que pour déterminer l'espece d'effet dont on parle, & par conséquent, l'esprit revient naturellement au mot *effet*, auquel il lie la proposition incidente, *qui est conforme*.

Il est donc encore naturel de rapporter dans la seconde phrase le conjonctif *qui* au mot *effet*; & cependant le mot *veille* force à le rapporter à *providence divine*. Ce conjonctif a donc alors un double rapport. Je conviens néanmoins qu'il seroit rigoureux de condamner ces sortes de constructions : car l'équivoque ne s'apperçoit pas, lorsque le sens la lève sur le champ.

Il y a des écrivains qui, faute d'avoir saisi la nature de ces constructions, rapportent la proposition incidente au dernier substantif : ils disent avec confiance, *les tableaux de Rubens qui est un grand peintre*. Mais lorsqu'ils veulent que la proposition incidente modifie le premier, ils disent dans la crainte d'une équivoque imaginaire, *les tableaux de Rubens, lesquels; c'est un effet de la providence divine, lequel.* Enfin ils sont au bout de toutes leurs ressources, quand les deux substantifs sont au même genre & au même nombre : *c'est une punition de la providence divine*, ils n'ont plus ici de moyen pour éviter l'équivoque.

Vous remarquerez, Monseigneur, que le conjonctif *lequel* a mauvaise grace dans ces dernieres constructions. C'est que si ce conjonctif

eſt employé pour rapprocher d'un mot une propoſition qui devroit plutôt appartenir à une autre : vous êtes choqué, parce qu'on fait violence à la liaiſon des idées. Si, au-contraire, ce conjonctif ſert à lier une propoſition à un mot, auquel elle ſe lioit déjà elle-même ; vous êtes encore choqué, parce que vous n'aimez pas qu'on prenne des précautions ſuperflues. En effet, nous voulons qu'un écrivain ſoit clair, & nous voulons qu'il le ſoit ſans travail. La beauté des conſtructions dépend toujours de l'ordre des idées ; & le lecteur eſt fatigué des efforts d'un écrivain, parce qu'il les partage.

Pluſieurs propoſitions incidentes peuvent ſe rapporter à un ſeul ſubſtantif.

Tel fut cet empereur, (*Titus*) ſous qui Rome adorée,
Vit renaître les jours de Saturne & de Rhée,
Qui rendit de ſon joug l'univers amoureux,
Qu'on n'alla jamais voir ſans revenir heureux,
Qui ſoupiroit le ſoir ſi ſa main fortunée,
N'avoit par ſes bienfaits ſignalé ſa journée.

Deſpréaux.

Tous ces *qui* ſe rapportent à *empereur* ; ceux qui en ſont le plus loin comme celui qui en eſt le plus près ; & cette conſtruction eſt fort bonne.

La conſtruction ſuivante au-contraire eſt très-défectueuſe, quoique le conjonctif ſe rapporte preſque toujours au ſubſtantif qui le précede immédiatement.

„ Il faut ſe conduire par les lumieres de la „ foi, *qui* nous apprennent que l'inſenſibilité eſt

„ d'elle-même un très-grand mal, *qui* nous doit „ faire appréhender cette menace terrible, *que* „ Dieu fait aux ames *qui* ne sont pas assez tou- „ chées de sa crainte. *Nicole.*

Nous ferons sur ces propositions incidentes la même observation que nous avons déja faite, en parlant d'une suite de propositions subordonnées les unes aux autres. Ce n'est pas là une phrase où les idées soient liées, c'est une suite de phrases qui tiennent mal ensemble. L'esprit s'écarte insensiblement du point d'où il est parti, & on ne sait plus où l'on est. En effet, le premier *qui* se rapporte à *lumieres*, le second à *grand mal* ou à *insensibilité*, le troisieme à *menace*, & le dernier à *ames*. Il me semble que Nicole auroit pu dire: *il faut se conduire par les lumieres de la foi qui nous apprennent que l'insensibilité est d'elle-même un très-grand mal; & qu'elle doit nous faire appréhender cette menace terrible que Dieu fait aux ames trop peu touchées de sa crainte.*

* „ On n'ignore pas que peu de tems après la „ mort d'Auguste, la poésie qui avoit brillé avec „ tant d'éclat sous les yeux de ce prince, s'é- „ clipsa peu-à-peu sous ses successeurs, & de- „ meura enfin comme éteinte dans les ténèbres „ de la barbarie, *qui* amena du fond du nord „ ce déluge de nations féroces, *qui* des débris „ de l'empire romain forma la plupart des royau- „ mes *qui* subsistent aujourd'hui dans l'Europe. „ *L'abbé du Bos.*

Il y a ici le même défaut que dans l'exemple précédent: car un *qui* conjonctif se rapporte à *ténébres*, un autre à *nations* & le dernier à *royaumes.*

Le vice eſt encore plus grand, lorſque les conjonctifs ſe rapportent tantôt au dernier ſubſtantif, tantôt à un ſubſtantif éloigné; car il en réſulte ou de l'embarras ou des équivoques.

„ Nous tombons ſans y penſer dans une in-
„ finité de fautes, à l'égard de ceux avec *qui*
„ nous vivons, *qui* diſpoſent à prendre en mau-
„ vaiſe part ce qu'ils ſouffriroient ſans peine,
„ s'ils n'avoient déjà un commencement d'aigreur
„ dans l'eſprit. *Nicole.*

On pourroit éviter le ſecond *qui* en diſant: *& par-là nous les diſpoſons, &c.*

„ Qui ne croiroit que ceux que Dieu a éclai-
„ rés par de ſi pures lumieres, à qui il a décou-
„ vert la double fin & la double éternité de bon-
„ heur ou de miſere *qui* les attend, *qui* ont l'eſ-
„ prit rempli de ces grands & effroyables objets,
„ ont préféré Dieu à toute choſe: *qui* ne croi-
„ roit, dis-je, qu'ils ſont incapables d'être tou-
„ chés des bagatelles du monde. *Nicole.*

Si en liſant ces exemples, vous vous arrêtez à chaque *qui*, vous remarquerez que vous rapportez naturellement le ſecond au même nom, auquel vous avez rapporté le premier; & cependant, lorſque vous continuez de lire, le ſens demande que vous le rapportiez à un autre. Ces doubles rapports ſont toujours vicieux, parce que s'ils ne cauſent pas d'équivoque, ils embarraſſent au-moins la conſtruction.

„ Les étoiles fixes ne ſauroient être moins éloi-
„ gnées de la terre que de vingt-ſept mille ſix
„ cent ſoixante fois la diſtance d'ici au ſoleil,
„ qui eſt de trente millions de lieues. *Fontenelle.*

On ne peut pas abſolument blâmer cette der-

niere proposition incidente : mais il me semble qu'elle termine mal la phrase, & qu'un tour, où on l'eût évitée, eût été préférable.

„ Il n'y a personne dans le monde, si bien lié „ avec nous de société & de bien-veillance, qui „ nous aime, qui nous goûte, qui nous fait „ mille offres de services & *qui* nous sert quel- „ quefois, *qui* n'ait en soi, par l'attachement à „ son intérêt, des dispositions très-proches à rom- „ pre avec nous. *La Bruyere.*

„ Il n'y a qu'une affliction *qui* dure, *qui* est „ celle *qui* vient de la perte des biens. *La Bruy.*

Il eût été mieux de dire : *c'est celle qui, &c.*

„ Racine exact imitateur des anciens, dont il „ a suivi exactement la netteté & la simplicité de „ l'action. *La Bruy.*

Cette phrase est mauvaise, parce que *la netteté* & *la simplicité* se construisent tout-à-la-fois avec *de l'action* qui les suit. Mais voilà suffisamment d'exemples.



CHAPITRE IX.

De l'arrangement des modifications exprimées par des propositions subordonnées, par des propositions incidentes, ou par tout autre tour.

Il ne suffit pas, Monseigneur, d'étudier les bonnes constructions, il faut encore étudier les mauvaises : car l'art d'écrire renferme deux choses ; les loix qu'il faut suivre, & les défauts qu'il faut éviter. Vous saurez donc écrire avec clarté & avec précision, lorsque vous aurez observé ce qui rend le discours long, pesant & embarrassé. C'est pourquoi je vais, dans ce chapitre, rassembler des exemples où vous verrez des défauts de toute espece.

Nous aurons occasion de nous servir du mot de *période*, & il faut vous rappeler ce que nous en avons dit dans la grammaire. Venons à un exemple.

Il y a bien des phénomenes, qui embarrassent les philosophes ; & les plus communs ne sont pas ceux, qui les embarrassent le moins. Voilà une période : vous voyez qu'elle renferme plusieurs phrases, qu'on appelle *membres. Il y a bien des phénomenes, qui embarrassent les philosophes ;* c'est le premier membre ; *& les plus communs ne sont pas ceux qui les embarrassent le moins :* c'est le second.

Vous comprenez qu'une période peut avoir

un plus grand nombre de membres, trois, par exemple, quatre ou davantage: mais il est inutile de les compter. Vous savez qu'il suffit de bien lier les idées, & qu'il seroit ridicule de s'occuper du nombre des phrases ou des mots.

„ Comme, donc, en considérant une carte universelle, vous sortez du pays où vous êtes né „ & du lieu qui vous renferme, pour parcourir „ toute la terre habitable, que vous embrassez „ par la pensée avec toutes ses mers, & tous „ ses pays; ainsi, en considérant l'abrégé chronologique, vous sortez des bornes de votre „ âge, & vous vous étendez dans tous les „ siecles.

„ Mais de même que pour aider sa mémoire „ dans la connoissance des lieux, on retient certaines villes principales, autour desquelles on „ place les autres, chacune selon sa distance; „ ainsi dans l'ordre des siecles, il faut avoir certains tems marqués par quelque grand événement, auquel on rapporte tout le reste. „ Bossuet.

Voilà une période où tout est lié; en voici une où il y a quelques petits défauts.

„ C'est la suite de la religion & des empires „ que vous devez imprimer dans votre mémoire, & comme la religion & le gouvernement „ politique sont deux points sur lesquels roulent „ les choses humaines, voir ce qui regarde ces „ choses renfermé dans un abregé, & en découvrir par ce moyen tout l'ordre & toute la „ suite, c'est comprendre dans sa pensée tout „ ce qu'il y a de grand parmi les hommes, &

„ tenir, pour ainſi dire, le fil de toutes les affai-
„ res de l'univers, *Boſſuet.*

J'aimerois mieux *voir dans un abrégé*, que *voir ce qui regarde ces choſes renfermé dans un abrégé.* Je retrancherois encore *par ce moyen*, comme inutile.

Il y a deux inconvéniens à craindre dans les longues périodes: l'un de tomber dans des équivoques pour éviter les conſtructions forcées; l'autre de faire violence aux conſtructions pour éviter les équivoques. Ce n'eſt pas aſſez qu'une tranſpoſition prévienne les doubles ſens, il faut encore que les idées ſe lient également dans l'ordre renverſé comme dans l'ordre direct. Voici une longue période qui eſt fort bien faite.

„ Quel témoignage n'eſt-ce pas de ſa vérité,
„ de voir que dans les tems où les hiſtoires pro-
„ fanes n'ont à nous conter que des fables, ou
„ tout-au-plus des faits confus & à demi oubliés,
„ l'écriture, c'eſt-à-dire, ſans conteſtation, le
„ plus ancien livre qui ſoit au monde, nous
„ ramène par tant d'événemens précis, & par la
„ ſuite même des choſes, à leur véritable principe;
„ c'eſt-à-dire, à Dieu qui a tout fait, & nous
„ marque ſi diſtinctement la création de l'uni-
„ vers, celle de l'homme en particulier, le bon-
„ heur de ſon premier état, les cauſes de ſes
„ miſeres & de ſes foibleſſes, la corruption du
„ monde & le déluge; l'origine des arts & celle
„ des nations, la diſtribution des terres, enfin
„ la propagation du genre humain, & d'autres
„ faits de même importance, dont les hiſtoires
„ humaines ne parlent qu'en confuſion, & nous

„ obligent à chercher ailleurs les ſources certai-
„ nes? *Boſſuet.*

Vous voyez que, dans une période, tous les membres doivent être diſtincts, & liés les uns aux autres. Quand ces conditions ne ſont pas remplies, ce n'eſt plus qu'un aſſemblage confus de pluſieurs phraſes. En voici un exemple.

„ Comme les arcs triomphaux des Romains
„ ne ſe dreſſoient que pour éterniſer la mémoire
„ d'un triomphe réel, les ornemens tirés des
„ dépouilles qui avoient paru dans un triomphe,
„ & qui étoient propres pour orner l'arc qu'on
„ dreſſoit, afin d'en perpétuer la mémoire, n'é-
„ toient point propres pour embellir l'arc qu'on
„ feroit en mémoire d'un autre triomphe, prin-
„ cipalement ſi la victoire avoit été remportée
„ ſur un autre peuple, que celui ſur qui avoit
„ été remportée la victoire, laquelle avoit donné
„ lieu au premier triomphe comme au premier
„ arc. *L'abbé du Bos.*

Boſſuet conçoit nettement ſa penſée, & ſes idées s'arrangent naturellement: mais plus l'abbé du Bos fait d'efforts, plus il s'embarraſſe. Il eſt obſcur par les précautions qu'il prend pour ſe faire entendre. On démêle qu'il veut dire que les arcs triomphaux étant ornés des dépouilles des ennemis, on ne pouvoit pas faire ſervir les mêmes dans des occaſions où la victoire avoit été remportée ſur des peuples différens.

Quand on accumule les idées ſans ordre, on s'embarraſſe dans ſa propre penſée, & l'on ne ſait plus par où finir. On ſent qu'on eſt obſcur, & on le devient davantage, parce qu'on veut ceſſer de l'être. On pourroit dire:

„ Rien n'eſt plus propre à nous faire connoître „ ce que peuvent ſur tous les hommes, & principalement ſur les enfans les qualités propres „ à l'air d'un certain pays, que de conſidérer le „ pouvoir des ſimples viciſſitudes ou altérations „ paſſageres de l'air ſur les organes qui ont acquis „ toute leur conſiſtance. „

L'abbé du Bos exprime cette même penſée avec beaucoup de déſordre & de ſuperfluité.

„ Rien n'eſt plus propre à nous donner une „ juſte idée du pouvoir que doivent avoir ſur „ tous les hommes, & principalement ſur les en„ fans, les qualités qui ſont propres à l'air d'un „ certain pays en vertu de ſa compoſition, *leſ„ quelles* on pourroit appeler ſes qualités perma„ nentes, *que* de rappeler la connoiſſance *que* „ nous avons du pouvoir *que* les ſimples viciſſi„ tudes ou les altérations paſſageres de l'air ont „ même ſur les hommes *dont* les organes ont „ acquis la conſiſtance *dont* ils ſont ſuſceptibles. „ *Du Bos.* „

„ Tout perſuadé *que* je ſuis *que* ceux *que* l'on „ choiſit pour de différens emplois, chacun ſe„ lon ſon génie & ſa profeſſion, ſont bien; je „ me haſarde de dire *qu'il* ſe peut faire *qu'il* y „ ait au monde pluſieurs perſonnes, connus ou „ inconnus, que l'on n'emploie pas, qui feroient „ très-bien. *La Bruy.* „

Quand vous lirez la Bruyere, vous y trouverez ſouvent des conſtructions dans ce goût-là.

Il me ſemble qu'on écriroit correctement, ſi l'on diſoit.

„ L'Allemagne eſt aujourd'hui bien différente „ de ce qu'elle étoit quand Tacite l'a décrite. „ Elle

„ Elle eſt remplie de villes, & il n'y avoit que „ des villages: les marais, la plupart des forêts „ ont été changés en prairies ou en terres labou- „ rables: mais, quoique par cette raiſon la ma- „ niere de vivre & de s'habiller des Allemands „ ſoit différente en bien des choſes de celles des „ Germains, on leur reconnoit encore le même „ génie & le même caractere. „

Voici comment l'abbé du Bos embarraſſe cette penſée.

„ Quoique l'Allemagne ſoit aujourd'hui dans „ un état bien différent de celui où elle étoit „ quand Tacite la décrivit; quoiqu'elle ſoit rem- „ plie de villes, au lieu qu'il n'y avoit que des „ villages dans l'ancienne Germanie; quoique „ les marais & la plupart des forêts de la Germa- „ nie aient été changés en prairies & en terres „ labourables; enfin quoique la maniere de vivre „ & de s'habiller des Germains ſoient différentes „ par cette raiſon en bien des choſes de la ma- „ niere de vivre & de s'habiller des Allemands, „ on reconnoit néanmoins le genre & le carac- „ tere d'eſprit des anciens Germains dans les „ Allemands d'aujourd'hui. „

1. L'abbé du Bos pouvoit éviter la répétition de ces *quoique*. 2. *Par cette raiſon* & *dans les Allemands d'aujourd'hui* ſont mal placés. 3. Les mots de *Germanie*, de *Germains* & d'*Allemands* ſont trop répétés. Enfin cette longue ſuite de propoſitions ſubordonnées tiennent trop longtems l'eſprit en ſuſpens, le font revenir trop ſouvent au même tour, & ne font pas en proportion avec la concluſion qu'elles amènent. Tous ces défauts rendent le ſtyle lourd & trainant; &

vous voyez qu'on les évite, quand on se conforme à la liaison des idées.

Si vous étudiez les périodes que je vous ai données pour modeles, vous remarquerez que les idées principales des différens membres tendent toutes au même but, & que les modifications qui les accompagnent, les développent & les arrangent avec ordre autour d'une idée qui est comme un centre commun. C'est pourquoi une période bien faite est appelée une période arrondie.

Celui qn imet un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots;
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai pas d'autre crainte.

Racine.

Je ne crains que Dieu. Voilà à quoi toute la période se rapporte. Cette idée est en même tems la principale du second membre, elle est naturellement liée à la principale du premier, & les propositions subordonnées la développent & l'arrondissent. Voici un passage où Massillon lie parfaitement ses idées dans une suite de périodes. L'idée principale, à laquelle toutes les autres se rapportent, est qu'on n'oseroit dire la vérité aux princes.

„ Gâtés par les louanges, on n'oseroit plus leur „ parler le langage de la vérité : eux seuls ignorent dans leurs états ce qu'eux seuls devroient „ connoitre : ils envoient des ministres pour être „ informés de ce qui se passe de plus secret dans „ les cours & dans les royaumes les plus éloignés ; „ & personne n'oseroit leur apprendre ce qui se

„ passe dans leur royaume propre : les discours „ flatteurs assiégent leur trône, s'emparent de „ toutes les avenues, & ne laissent plus d'accès à „ la vérité. Ainsi le souverain est seul étranger „ au milieu de ses peuples ; il croit manier les „ ressorts les plus secrets de l'empire, & il en „ ignore les événemens les plus publics : on lui „ cache ses pertes, on grossit ses avantages, on „ lui diminue les miseres publiques, on le joue „ à force de le respecter ; il ne voit plus rien tel „ qu'il est, tout lui paroît tel qu'il le souhaite. „

Voici une période qui n'est pas si bien faite, parce qu'il y a trop de propositions incidentes dans le premier membre. Elle est encore de Massillon.

„ Souvenez-vous de ce jeune roi de Juda, qui, „ pour avoir préféré les avis d'une jeunesse in- „ considérée, à la sagesse & à la maturité de ceux „ aux conseils desquels Salomon son pere étoit „ redevable de la gloire & de la prospérité de son „ regne, & qui lui conseilloient d'affermir les „ commencemens du sien par le soulagement de „ ses peuples, vit un nouveau royaume se former „ des débris de celui de Juda, & qui, pour avoir „ voulu exiger de ses sujets au-delà de ce qu'ils „ lui devoient, perdit leur amour & leur fidélité „ qui lui étoient dûs. „

La liaison des idées est ralentie, parce que Massillon s'arrête sur un nom de la premiere proposition incidente, pour le modifier par deux autres propositions assez longues : *aux conseils desquels &c.*, *& qui lui conseilloient, &c.* Or ; l'esprit n'aime pas à être retardé de la sorte.

Si des propositions de cette espece, jetées dans

le premier membre, ralentissent le discours, elles rendent la période trainante, lorsqu'elles sont ajoutées au dernier. Fénelon écrit ainsi à Madame de Maintenon.

„ Comme le roi se conduit bien moins par des „ maximes suivies, que par l'impression des gens „ qui l'environnent, & auxquels il a confié son „ autorité; le capital est de ne perdre aucune oc„ casion pour l'obséder par des gens sûrs, qui „ agissent de concert avec vous, pour lui faire „ accomplir dans leur vraie étendue ses devoirs „ dont il n'a aucune idée. „

C'est au dernier *pour* que la période devient languissante. Vous vous souviendrez qu'une préposition ne peut être répétée, qu'autant qu'elle exprime le même rapport, & qu'elle subordonne deux propositions à une même préposition principale.

Ce ne seroit pas faire une période, ce seroit écrire une suite de phrases mal liées, que de dire avec Pascal.

„ (1) Qu'est-ce que nous crie cette avidité „ (*d'acquérir des connoissances*), sinon qu'il y a eu „ autrefois en l'homme un véritable bonheur „ dont il ne lui reste maintenant que la marque „ & la trace toute vuide, (2) qu'il essaie de rem„ plir de tout ce qui l'environne; (3) en cher„ chant dans les choses absentes le secours qu'il „ n'obtient pas des présentes, & que les unes & „ les autres sont incapables de lui donner; (4) „ parce que ce gouffre infini ne peut être rempli „ que par un objet infini & immuable. „

J'ai distingué les phrases par des chiffres. Vous voyez que la seconde modifie le dernier nom de

la premiere, que la troisieme modifie la seconde, & que la quatrieme modifie la derniere partie de la troisieme. Ce n'est certainement pas là une période arrondie.

„ L'ennui dévore les grands, & ils ont bien de „ la peine à remplir leur journée. „ Voilà une idée principale que Madame de Maintenon développe dans une suite de phrases bien faites & bien liées.

„ Que ne puis-je vous donner toute mon ex„ périence ; que ne puis-je vous faire voir l'ennui „ qui dévore les grands, & la peine qu'ils ont à „ remplir leur journée ! Ne voyez-vous pas que „ je meurs de tristesse dans une fortune qu'on „ auroit eu peine à imaginer, & qu'il n'y a que „ le secours de Dieu qui m'empêche d'y succom„ ber ? j'ai été jeune & jolie, j'ai goûté des plai„ sirs, j'ai été aimée par-tout. Dans un âge plus „ avancé, j'ai passé des années dans le commerce „ de l'esprit, je suis venue à la faveur ; & je „ vous proteste que tous les états laissent un „ vuide affreux, une inquiétude, une lassitude, „ une envie de connoître autre chose, parce „ qu'en tout cela rien ne satisfait entiérement. „

Ce dernier exemple est un modèle. Mais revenons encore à des critiques, Monseigneur, car enfin le vrai moyen d'apprendre à écrire, c'est de savoir les défauts que vous avez à éviter.

Ce n'est pas assez de bien arranger les propositions principales, subordonnées & incidentes ; il faut encore que chaque mot soit à sa place.

„ Si la plupart des Grecs & des latins qui les „ ont suivis : ne parlent point de ces rois Baby„ loniens ; s'ils ne donnent aucun rang à ce grand

„ royaume, parmi les plus grandes monarchies „ dont ils racontent la suite; enfin si nous ne „ voyons presque rien dans leurs ouvrages de „ ces fameux rois Teglathphalasar, Salmanasar, „ Sennacherib, Nabuchodonosor, & de tant „ d'autres si renommés dans l'écriture & dans „ les histoires orientales; il le faut attribuer ou à „ l'ignorance des Grecs, plus éloquens dans „ leurs narrations, que curieux dans leurs re- „ cherches; ou à la perte que nous avons faite „ de ce qu'il y a de plus recherché & de plus „ exact dans leurs histoires. *Bossuet.* „

Dans *si la plupart des Grecs & des Latins qui...* le conjonctif *qui* paroît d'abord se rapporter aux Grecs comme aux Latins. Cependant *les ont suivis* fait bientôt voir que l'écrivain ne veut pas qu'on le rapporte aux Grecs. Mais il ne s'agit pour le moment que de remarquer les mots qui ne sont pas à leur place. Il me semble donc qu'au lieu de *s'ils ne donnent aucun rang à ce grand royaume parmi...* il falloit *s'ils ne donnent à ce grand royaume aucun rang parmi...* & qu'au lieu de *si nous ne voyons rien dans leurs ouvrages de ces fameux rois:...* il falloit *si dans leurs ouvrages nous ne voyons presque rien de ces...* Car la liaison des idées demande que *parmi* suive immédiatement *rang*, & que *de ces fameux rois* suive immédiatement *presque rien.*

„ Il écrivit de sa propre main sur deux tables „ qu'il donna à Moyse au haut du mont Sinaï, „ le fondement de cette loi, c'est-à-dire, le dé- „ calogue. *Boss.*

Une transposition eût rapproché le verbe de son objet, & la liaison des idées eût été plus

grande, si Bossuet eût dit : „ sur deux tables „ qu'il donna à Moyse au haut du mont Sinaï, „ il écrivit. „

Mais comme on n'est pas toujours sûr d'avoir raison lorsqu'on entreprend de corriger Bossuet, gâtons une de ses périodes en transposant seulement quelques mots.

„ Gloire, richesse, noblesse, puissance, ne „ sont que des noms pour les hommes du mon„ de ; pour nous si nous suivons Dieu, ce se„ ront des choses : au-contraire la pauvreté, la „ honte, la mort sont des choses trop effecti„ ves, & trop réelles pour eux ; pour nous ce sont seulement des noms. *Boss.*

Cette période n'auroit pas la même grace si vous écriviez.

„ Gloire, richesse, noblesse, puissance ne „ sont que des noms pour les gens du monde ; „ si nous suivons Dieu, ce seront des choses „ pour nous : au-contraire la pauvreté, la „ honte, la mort sont des choses trop effectives „ & trop réelles pour eux, ce sont seulement „ des noms pour nous. „

Je n'ai cependant fait que transposer *pour nous* à la fin de chaque membre. Vous voyez donc qu'en laissant ces deux mots dans la place où Bossuet les a mis, les idées en sont beaucoup mieux liées ; & cela doit vous servir de regle dans tous les cas, où vous avez des oppositions à marquer.

Despréaux a dit : *ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement ;* c'est une maxime qu'on répéte beaucoup : cependant vous avez vu des phrases, où l'écrivain conçoit bien ce qu'il veut dire,

quoiqu'il s'exprime d'une maniere obſcure ou du-moins embarraſſée. Cela doit arriver ainſi; car autre choſe eſt de concevoir clairement ſa penſée, & autre choſe de la rendre avec la même clarté. Dans un cas toutes les idées ſe préſentent à la fois à l'eſprit, dans l'autre elles doivent ſe montrer ſucceſſivement. Pour bien écrire, ce n'eſt donc pas aſſez de bien concevoir : il faut encore apprendre l'ordre dans lequel vous devez communiquer l'une après l'autre des idées que vous appercevez enſemble. Accoutumez-vous de bonne heure à concevoir avec netteté, & familiariſez-vous en même tems avec le principe de la plus grande liaiſon.



CHAPITRE X.

Des constructions elliptiques.

Il ne s'agit pas ici seulement des ellipses qui sont d'un usage général, & dont nous avons parlé dans la grammaire ; il s'agit encore de celles qui sont plus rares, & que les bons écrivains se permettent, pour donner plus de vivacité au discours.

Nous voudrions donner à nos expressions la rapidité de nos pensées. Ainsi, non seulement le style doit être dégagé de toute superfluité, il doit être encore débarrassé de tout ce qui se supplée facilement : moins on emploie de mots, plus les idées sont liées.

„ Une femme inconstante est celle qui n'aime
„ plus; une légere, celle qui déjà en aime un
„ autre; une volage, celle qui ne sait si elle aime,
„ ni celui qu'elle aime : une indifférente, celle
„ qui n'aime rien. La Bruyere.

Le retranchement du verbe rend ici le style plus vif.

„ Si j'épouse, Hermas, une femme avare, elle
„ ne me ruinera point ; si une joueuse, elle
„ pourra s'enrichir ; si une savante, elle saura
„ m'instruire ; si une prude, elle ne sera point
„ emportée ; si une emportée, elle exercera ma
„ patience ; si une coquette, elle voudra me
„ plaire ; si une galante, elle le sera peut-être

„ jusqu'à m'aimer ; si une dévote, répondez, „ Hermas, que dois-je attendre de celle qui veut „ tromper Dieu, & qui se trompe elle-même ?

Le Bruyere paroît aimer ce tour, & en fait usage assez souvent ; mais il feroit encore mieux de supprimer les *si*, & de dire, si j'épouse, Hermas, une femme avare, elle ne me ruinera pas ; une joueuse, elle pourra s'enrichir ; une savante : &c. vous sentez qu'il s'agit d'une fausse dévote.

„ J'accepterois les offres de Darius, si j'étois „ Alexandre ; & moi aussi, si j'étois Parménion. Suppléez dans le second membre, je les accepterois.

Quelquefois on sous-entend avec une négation, un verbe qui a été employé affirmativement.

„ Il y avoit tout à redouter de la fureur d'An„ nibal, & rien à craindre de la modération de Fabius. S. Evremont.

Suppléez il n'y avoit rien. D'autrefois on sous-entend, sans négation, un verbe qui a été pris négativement.

„ La frugalité des Romains n'étoit point un „ retranchement des choses superflues, ou une „ abstinence volontaire des agréables : mais un „ usage grossier de ce qu'on avoit entre les mains. S. Evremont.

Suppléez *c'étoit* ; sous-entendu aussi *choses* devant *agréables*.

Enfin on sous-entend des mots qui n'ont pas été énoncés.

.... auſſi-tôt aimés qu'amoureux,
On ne vous force point à répandre des larmes.

Desboulieres.

Le premier vers eſt elliptique; comme vous êtes aimés, auſſitôt que vous êtes amoureux.

Madame de Sévigné écrit à ſa fille.

„ Je vous en prie, ne donnons point déſor-
„ mais à l'abſence l'honneur d'avoir remis entre
„ nous une parfaite intelligence, & de mon côté
„ la perſuaſion de votre tendreſſe pour moi.

Cette conſtruction eſt fort claire, & par conſéquent, elle eſt bonne. Cependant les grammairiens demanderont qu'eſt-ce qu'*avoir remis de mon côté la perſuaſion de votre tendreſſe pour moi?* Et ils condamneront ce tour, parce qu'ils n'en trouvent pas d'exemple. Plus occupés des mots que des penſées, ils déſapprouvent les ellipſes lorſqu'elles paroiſſent rapprocher des mots qu'on n'a pas encore vus enſemble. Mais ſoyez perſuadé qu'une phraſe claire, vive & précieuſe eſt bonne, quand même la langue ne fourniroit pas de moyen pour remplir l'ellipſe. Ces grammairiens ſavent ſi une choſe a été dite ou non; mais ils paroiſſent ignorer que ce qui n'a pas été dit, peut ſe dire. Aſſujettis à des regles qu'ils ne ſauroient fixer, & ſouvent en contradiction avec eux-mêmes, ils voyent d'un jour à l'autre le ſuccès des tours, contre leſquels ils ſe ſont récriés; & ils reçoivent enfin la loi de l'uſage, qu'ils appellent biſarre. Cependant l'uſage n'eſt pas auſſi peu fondé en raiſon qu'ils le prétendent; il s'établit d'après ce qu'on ſent, & le ſentiment eſt bien plus sûr que les regles des grammai-

riens. Si Racine avoit toujours écouté de pareils critiques, il n'auroit pas enrichi la langue de quantité de nouveaux tours. Il a dit.

Je t'aimois inconſtant, qu'aurois-je fait fidele ?

Et un habile grammairien remarque que cette ellipſe eſt trop forte. Il avoue cependant qu'on la peut pardonner à un poëte de l'âge de Racine: mais il ne conſeilleroit pas à un jeune homme de haſarder un pareil tour; comme s'il falloit avoir vieilli, pour oſer bien écrire.

Voici une ellipſe encore plus irréguliere.

Le crime fait la honte, & non pas l'échafaud.

Un grammairien qui voudroit mieux écrire, écriroit fort mal: la préciſion eſt à rechercher toutes les fois que la liaiſon des idées prévient les équivoques auxquelles la forme du diſcours paroitroit donner lieu. En effet, tous les arrangemens de mots ſont ſubordonnés à cette liaiſon, & lorſqu'un mot eſt inutile, il le faut ſupprimer.

Monſieur de Valincour a critiqué dans la princeſſe de Cleves cette phraſe: elle faiſoit „ valoir à Eſtouteville, de cacher leur intelli„ gence; „ cependant l'eſprit devine facilement que les mots ſous-entendus ſont le ſoin qu'elle prenoit.

„ Il m'a fait faire bien des complimens, & que „ ſans que ſon équipage étoit bien fatigué, il ſe„ roit venu me voir, & moi, ſans que je n'en „ ai point. „

On voit que Madame de Sévigné badine ſur

ſans que, qui eſt une mauvaiſe expreſſion; & le tour elliptique qu'elle emploie eſt auſſi bon que plaiſant.

„ C'eſt une faute contre la politeſſe que de „ louer immédiatement en préſence de ceux „ que vous faites chanter ou toucher un inſtru- „ ment, quelqu'autre perſonne qui a les mêmes „ talens, comme devant ceux qui vous liſent „ des vers, un autre poëte. La Bruyere.

Cette conſtruction eſt embarraſſée, parce que louer eſt loin de ſon objet, quelqu'autre perſonne: c'eſt ce qui fait qu'il paroit mal-à-propos ſous-entendu *devant* un autre poëte.

Vous remarquerez que les ellipſes ne ſouffrent point de difficulté, lorſqu'on ne ſous-entend que les mots qui ont déjà été employés.

„ Corneille étoit très-aiſé à vivre, bon pere, „ bon mari, bon parent, tendre & plein d'amitié. „ Il avoit l'ame fiere & indépendante, nulle ſou- „ pleſſe, nul manege: ce qui l'a rendu très-propre „ à peindre la vertu romaine, & très-peu propre à „ faire ſa fortune. Fontenelle.

Voici trois penſées de Paſchal, où vous remarquerez le même tour elliptique.

„ Le fini s'anéantit en préſence de l'infini: „ ainſi notre eſprit devant Dieu, ainſi notre „ juſtice devant la juſtice divine.

„ Il eſt également dangereux à l'homme de „ connoître Dieu ſans connoître ſa miſere, & „ de connoître ſa miſere ſans connoître Dieu.

„ Quand tout ſe remue également, rien ne ſe „ remue en apparence, comme en un vaiſſeau. „ Quand tous vont vers le déréglement, nul ne „ ſemble y aller: qui s'arrête, fait remarquer

„ l'emportement des autres comme un point fixe.

Les grammairiens disent que l'ellipse doit être autorisée par l'usage ; mais il suffit qu'elle le soit par la raison. Vous pouvez vous permettre ces sortes de tours, toutes les fois que les mots sous-entendus se suppléeront facilement. Ne demandez pas si une expression est usitée ; mais considerez si l'analogie autorise à s'en servir. Vous saurez un jour que le latin est beaucoup plus elliptique que le françois ; & vous en sentirez facilement la raison.



CHAPITRE XI.

Des amphibologies.

LES amphibologies ſont occaſionnées par les pronoms, *il*, *le*, *la*, &c.; par les adjectifs poſſeſſifs *ſon*, *ſa*, &c.; & par des noms qui ne ſont pas dans la place que marque la liaiſon des idées.

„ Samuel offrit ſon holocauſte à Dieu, & il „ lui fut ſi agréable, qu'il lança au même mo- „ ment de grands tonnerres contre les Philiſtins.

Le rapport de ces pronons n'eſt pas ſenſible.

Bouhours veut corriger cette conſtruction & la corrige mal: Samuel, dit-il, offrit ſon holocauſte à Dieu, & ce ſacrifice lui fut ſi agréable qu'il lança, &c. Vous voyez que l'amphibologie ſubſiſte toujours: car par la conſtruction *ce ſacrifice* ſe rapporte à Samuel. On auroit pu dire *Samuel offrit ſon holocauſte*, & *Dieu le trouva ſi agréable*, qu'il, &c.

Le principe de la plus grande raiſon des idées nous apprendra comment on peut éviter ces défauts: il ſuffira de faire des obſervations ſur quelques exemples.

„ Le roi fit venir le maréchal; il lui dit. „ *Il* eſt évidemment le roi, & *lui* le maréchal. Or, vous remarquerez que, dans la ſeconde propoſition, les pronoms ſuivent la même ſubordination que vous avez donnée aux noms dans la premiere. Si *fit venir* eſt ſubordonné à roi, *dit* l'eſt à *il*;

& si *le maréchal* est subordonné à *fit venir*, *lui* l'est à *dit*. La regle est donc, en pareil cas, de conserver cette subordination. Multiplions les noms & les pronoms, nous verrons ce principe se confirmer.

„ Le Comte dit au roi que le maréchal vouloit „ attaquer l'ennemi ; & il l'assura qu'il le force„ roit dans ses retranchemens „.

Il n'y a point d'équivoque dans cette période, quoique le premier membre renferme quatre noms. La subordination est exacte, parce que les pronoms d'une proposition se rapportent aux noms d'une proposition de même genre: car le rapport se fait de la principale à la principale, & de la subordonnée à la subordonnée. *Il l'assura* est la principale du second membre, & les pronoms se rapportent à la principale du premier; *il* à *comte*, *le* à *roi*. De même *qu'il le forceroit* est la subordonnée du second membre, & les pronoms se rapportent à la subordonnée du premier; *il* à *maréchal*, *le* à *ennemi*.

Mais toutes les périodes n'ont pas cette symmétrie: car un des membres peut avoir deux propositions, tandis que l'autre n'en aura qu'une. *Le maréchal vit que l'ennemi vouloit nous attaquer, il le prévint*. Cependant la subordination marque encore sensiblement le rapport, *le* est pour *l'ennemi*, parce que ce nom appartient à la phrase subordonnée.

Voilà donc la regle générale: toutes les fois que, dans le premier membre d'une période, il y a des noms subordonnés, les pronoms doivent suivre dans le second le même ordre de subordination. Dans tout autre cas la regle sera de rapporter le

pronom

pronom ſubordonné au premier nom, qui ſera offert dans le diſcours. „ Le comte étoit à quel„ ques lieues : le maréchal apprit que l'ennemi „ vouloit l'attaquer; *c'eſt-à-dire attaquer le comte.* „ A peine avoit-on confié cette place au comte que „ le maréchal apprit que l'ennemi vouloit l'atta„ quer; *c'eſt-à-dire attaquer cette place* „. Or, puiſque dans le premier exemple le pronom ſe rapporte à *comte*, & à *cette place* dans le ſecond; il ſe rapporte donc en pareil cas au nom qui a été énoncé le premier. Par conſéquent il ſe rapporteroit à *maréchal*, ſi le diſcours commençoit par cette phraſe : *le maréchal apprit que l'ennemi vouloit l'attaquer.* Vous voyez donc que lorſqu'il n'y a pas ſubordination de noms, le pronom ſubordonné tient tient toujours la place du nom qui a été énoncé le premier.

Je dis *le pronom ſubordonné*; car lorſqu'un pronom eſt le ſujet d'une propoſition, il ſe rapporte toujours au dernier nom. *Le comte étoit à quelques lieues, le maréchal dit qu'il vouloit le joindre. Il*, ſujet de la propoſition, eſt viſiblement pour *le maréchal*, comme *le*, pronom ſubordonné, eſt pour *le comte.*

Ce ſoldat croit qu'il eſt l'homme que vous demandez, eſt une phraſe correcte dans le cas où le ſoldat parloit lui-même : dans tout autre il faudroit dire, *croit que c'eſt l'homme.*

Ces exemples vous font connoître que les regles varient ſuivant les cas : mais ſouvenez-vous qu'il y en a une qui ne varie point : c'eſt le principe de la plus grande liaiſon des idées. Quand vous vous ſerez familiariſé avec ce principe, il vous ſera permis d'oublier toutes les regles particulieres.

Une conséquence des observations précédentes, c'est que, dans une suite de propositions, le même pronom ne peut se rapporter à un même nom qu'autant qu'il est toujours dans la même subordination. Vous écrirez clairement si vous dites : „ votre ami a rencontré l'homme qui s'est fait „ cette affaire, il lui a dit qu'il tenoit de bonne „ part qu'on menaçoit de l'arrêter, & qu'il avoit „ même ouï dire qu'on le traiteroit en criminel „ d'état „. *Il*, est pour *votre ami*, comme *le* est pour *l'homme qui s'est fait cette affaire* ; & la subordination est fort bien observée. Si vous détruisiez cette subordination, le discours seroit tout-à-fait louche. „ Votre ami a rencontré l'homme „ qui s'est fait cette affaire, il lui a dit qu'il te„ noit de bonne part qu'il étoit menacé d'être ar„ rêté, & qu'il avoit même ouï dire qu'il seroit „ traité en criminel d'état „. On apperçoit plus sensiblement le rapport de tous ces *il*, & le lecteur est obligé de deviner quels sont ceux qui tiennent la place de *votre ami* & ceux qui tiennent celle de *l'homme qui s'est fait cette affaire.*

On se sert encore du genre & du nombre pour marquer le rapport des pronoms ; mais il ne faut pas pour cela négliger la subordination des idées. *Paris étoit renfermé dans une île, il ne s'étendoit pas au-delà de la cité. Il* signifie *Paris*, & cette construction est correcte, parce que le rapport est tout-à-la fois rendu sensible par le genre & par la subordination : car *il* est sujet de la seconde proposition, comme *Paris* l'est de la premiere. Si l'on disoit : *Paris étoit renfermé dans une île*, *elle*... le genre feroit rapporter le pronom *elle* à *île* : mais

cette construction choqueroit la subordination des idées.

Ainsi, lorsque l'abbé de Vertot dit : *Rome, bâtie sur un fond étranger, n'avoit qu'un territoire fort borné, on prétend qu'il....* la construction ne souffre point d'équivoque, parce que le rapport du pronom *il* à *territoire* est marqué par le genre : elle seroit meilleure, s'il étoit encore marqué par la subordination. En effet, en substituant *Paris* à *Rome*, *il* ne se rapporteroit plus à *territoire*, mais à *Paris.*

Tout ce que l'œil peut appercevoir, dit l'Abbé du Bos, *se trouve dans un tableau comme dans la nature : elle....* Le genre du pronom ne permet ici aucune méprise. Mais si à *l'œil* on substituoit *la vue*, la phrase deviendroit équivoque. Cet écrivain n'a donc pas suivi la subordination des idées.

Il en est du nombre comme du genre : il ne doit pas dispenser de se conformer aux regles que nous avons données : *les Romains n'avoient qu'un territoire fort borné, ils l'avoient conquis*, doit être préféré à *les Romains n'avoient qu'un territoire fort borné, il avoit été conquis.* Car, dans la seconde construction, le nombre seul force à rapporter le pronom *il* à *territoire.* L'ordre des idées le feroit au-contraire rapporter au nom, si ce nom étoit aussi au singulier. Pour le comprendre, il n'y auroit qu'à dire, *Paris n'avoit qu'un territoire fort borné, il....* car alors le pronom se rapporteroit visiblement à *Paris.*

C'est une suite des regles que nous avons exposées, qu'un pronom doit rarement se rapporter à un nom d'une proposition incidente : car le propre de cette espece de proposition est de n'attirer

l'attention qu'en paſſant, en ſorte que l'eſprit ſe rapporte toujours ſur un des noms qui la précédent, & dont il eſt préoccupé. Des exemples rendront la choſe ſenſible.

„ Télémaque, qui s'étoit abandonné trop promptement à la joie d'être ſi bien traité par Calypſo, „ reconnut la ſageſſe des conſeils que Mentor venoit de lui donner „. *Fénelon.*

Calypſo appartient à la propoſition incidente. Par conſéquent l'eſprit ne s'y arrête pas, & il revient à *Télémaque*, auquel il rapporte le pronom *lui*. Cette phraſe eſt donc bien conſtruite.

„ Un auteur ſérieux n'eſt pas obligé de remplir „ ſon eſprit de toutes les ineptes applications que „ l'on peut faire au ſujet de quelques endroits de „ ſes ouvrages, & encore moins de les ſupprimer „.

La Bruyere fait-là une conſtruction forcée, rapportant le pronom *les* à *quelques endroits*; car ſi le ſens le pouvoit permettre, on le rapporteroit à *ineptes applications.*

Cette regle, que le pronom ſe rapporte à l'idée dont l'eſprit eſt préoccupé, a donné lieu à des tours élégans.

„ Quand le peuple Hébreu entra dans la Terre „ promiſe, tout y célébroit leurs ancêtres „. *Boſſ.*

Ses eût été plus lié avec *peuple*, *leurs* l'eſt plus avec l'idée dont l'eſprit eſt rempli; & par cette raiſon il a dû être préféré.

„ Une femme infidelle, ſi elle eſt connue pour „ telle de la perſonne intéreſſée, n'eſt qu'infidelle; „ s'il la croit fidelle, elle eſt perfide „. *La Bruyere.*

Il eſt fort bien, parce que ce n'eſt pas le mot *perſonne*, qui reſte à l'eſprit, c'eſt l'idée d'*homme*, de *mari*. Par la même raiſon l'on dira: *cette troupe*

de masques couroit les rues, *je les ai vus*, & ce sera mieux que *je l'ai vue.*

„ Madame la Dauphine vint passer l'après-di„ née chez Madame de Cleves. M. de Némours „ ne manqua pas de s'y trouver : il ne laissoit „ échapper aucune occasion de voir Madame de „ Cleves, sans laisser paroître néanmoins qu'il „ les cherchât „.

Que veut dire *les* au pluriel avec *aucune occasion* au singulier, dit M. de Valincour ? Mais cette critique n'est pas fondée. Quand on dit, *il ne laissoit échapper aucune occasion*, l'esprit se représente nécessairement qu'il y en a eu plusieurs ; or, c'est avec cette idée de multitude que se construit le pronom *les*. M. de Valincour propose de corriger ainsi cette prétendue faute : *sans faire paroître qu'il cherchât l'occasion de voir Madame de Cleves*, *il n'en laissoit pourtant échapper aucune.* Mais cette phrase n'a pas la même grace que celle qu'il condamne. D'ailleurs l'ordre des idées demandoit que, *il ne laissoit échapper aucune occasion* vint immédiatement après *il ne manqua pas de s'y trouver.*

„ J'ai eu cette consolation en mes ennuis, qu'une „ infinité de personnes qualifiées ont pris la peine „ de me témoigner le déplaisir qu'ils en ont eu „.

Ils, dit Vaugelas, est plus élégant *qu'elles*. Mais je crois cet exemple mal choisi : les personnes qualifiées étant des deux sexes, rien ne détermine à préférer le genre masculin. Cet exemple est tout différent de celui que la Bruyere nous a fourni : & il me semble que *elles* seroit mieux.

Il ne faut pas, Monseigneur, que j'oublie de vous faire remarquer, qu'en s'écartant de la subordination, on en lie quelquefois mieux les idées.

Vous direz : *il aime cette femme, elle ne l'aime pas*, plutôt que *il aime cette femme ; mais il n'en est pas aimé.* Ce renversement a bonne grace, toutes les fois que les membres d'une période expriment des idées qui sont en opposition. Cela vous fait voir que les regles particulieres ne sont jamais suffisantes, & qu'il faut toujours en revenir au principe de la liaison des idées, qui peut seul vous éclairer dans tous les cas.

J'ajouterai même que vous devriez sacrifier toutes ces regles, si vous ne pouviez les suivre qu'en alongeant votre discours : car rien ne lie mieux que la précision. Mais souvent c'est faute de les observer qu'on devient diffus. *Le génie*, dit l'abbé du Bos, *se montre bientôt dans les jeunes gens qui en ont : ils donnent à connoître qu'ils ont du génie, dans un tems où ils ne savent point encore la pratique de leur art.* Il eût été plus court & plus correct de dire : *le génie se montre bientôt dans les jeunes gens qui en ont ; il se fait connoître dans un tems, &c.* Voyons encore quelques exemples.

„ J'ai lu tout ce qui s'est fait de meilleur en no„ tre langue, depuis que vous en avez entrepris „ la réformation ; je l'ai étudiée dans les plus fa„ meux écrivains „. *Bouhours.*

L'abbé de Bellegarde blâme avec raison le pere Bouhours d'avoir rapporté le pronom à *langue* : mais il se trompe lui-même, lorsqu'il dit qu'il se rapporte à *réformation*, parce que c'est le dernier nom : car cette regle est on ne peut pas moins exacte.

En s'arrêtant au sens qu'emporte le mot *étudiée*, il est visible que le pronom ne peut être employé que pour le mot *langue*. Mais quand on a égard

à la construction plutôt qu'au sens, il se rapporte naturellement à *tout ce qui se fait de meilleur*. On s'en convaincra, si l'on dit: *j'ai lu tout ce qui s'est fait de meilleur en notre langue, depuis que vous en avez entrepris la réformation; je l'ai recueilli.*

César voulut premiérement surpasser Pompée; les immenses richesses de Crassus, lui firent croire qu'il... Si vous vous arrêtez-là, vous rapporterez *lui* & *il* à *César* dont votre esprit est préoccupé. Mais lorsque vous lisez: *lui firent croire qu'il pourroit partager la gloire de ces deux grands hommes*, le sens vous force à rapporter ces pronoms à *Crassus*. Cette construction de Bossuet est donc vicieuse. En voici deux qu'on pourroit excuser en faveur de la précision:

„ Un commerce foible & languissant étoit tout „ entier entre les mains des marchands étrangers, „ que l'ignorance & la paresse des gens du pays „ n'invitoient que trop à les tromper „ *Fontenelle*.

„ Il est étonnant à combien de livres médiocres, „ & presque inconnus, il avoit fait la grace de les „ lire „. *Fontenelle*.

Une derniere observation sur ces pronoms, c'est qu'ils ne doivent jamais être employés pour un nom qui a été pris vaguement. Comme ils sont originairement dans la classe de ces adjectifs que nous avons appelés articles, ils doivent toujours se rapporter à des noms déterminés. Ne dites donc pas avec la Bruyere: *tout est illusion, quand il passe par l'imagination*; ni, *ceux qui écrivent par humeur, sont sujets à retoucher leurs ouvrages; comme elle n'est pas toujours fixe.... Il* ne peut se rapporter à *tout*, ni *elle* à *humeur*. Malgré la ré-

putation dont jouit cet écrivain, il y a beaucoup de négligence dans son style.

Je ne vous parlerai pas de quelques écrivains qui ne savent éviter les amphibologies qu'en répétant les noms : vous sentez que c'est-là le vrai moyen de rendre le discours lâche & pesant.

L'usage des pronoms *y* & *en* ne souffre point de difficultés.

Y tient lieu d'un nom qui seroit précédé de la préposition, *à*, *en*, ou *dans* : *j'y pense*, à vous ; *nous y sommes*, en été ; dans la maison ; *j'y vais*, à Rome, en Angleterre.

En se substitue à un nom qui auroit été précédé de la préposition *de* ; & ce seroit mal de se servir alors d'un autre pronom. *Il faut même que l'on se passe d'habits & de nourriture ; & de les fournir à sa famille.* La Bruyere devoit dire *& d'en fournir.*

„ Ce style montre que Quinault avoit un génie „ particulier : mais ceux qui ne peuvent faire au„ tre chose que répéter ces expressions, en man„ quent „. *L'abbé du Bos.*

Cet *en* ne peut se rapporter à *génie particulier*. On auroit pu dire : *Quinault avoit du génie ; mais ceux-là en manquent qui, &c.*

„ *Le* caprice est dans les femmes tout proche de „ la beauté, pour être son contrepoison, & afin „ qu'elles nuisent moins aux hommes qui n'en „ guériroient pas sans remède „. *La Bruyere.*

De quoi ne guériroient-ils pas ? Voici une phrase où le pronom est bien employé.

„ Qui l'auroient cru ! que de chaque morceau „ d'un animal coupé en deux, trois, quatre, vingt „ parties, il en naitroit autant d'animaux com„ plets & semblables au premier „. *Fontenelle.*

Comme les regles particulieres souffrent toujours des exceptions, il me reste à vous faire remarquer que, dans une suite de phases, les pronoms relatifs à un même nom peuvent être subordonnés différemment.

„ Notre langue demeura long-tems dans un état „ de grossiéreté. Ce ne fut que vers le regne „ d'Henri I, qu'elle commença à se polir. Alors il „ s'y fit des changemens considérables : on inventa les articles, qui la rendirent plus douce & plus „ coulante ; on tacha de lui donner quelque sorte „ d'harmonie & de nombre ; &, quoiqu'il y ait le „ tout à dire entre ce qu'elle étoit de ce tems-là & „ ce qu'elle est du nôtre, elle prit pourtant dès-„ lors quelque chose de l'air & de la forme que „ nous lui voyons aujourd'hui „. *L'abbé Mass.*

Elle, *y*, *la*, *lui*, se rapportent tous à *notre langue*. Cependant toutes ces constructions sont bonnes : car vous sentez que la liaison des idées y est parfaitement observée.

Les adjectifs, *son*, *ses*, *leur*, ne sont pas propres à marquer exactement les rapports, & il faut de l'adresse pour y suppléer.

Valere alla chez Léandre ; il y trouva son fils.

Il y a ici une équivoque, qui devroit être levée par ce qui précéde ; elle seroit levée trop tard, si le lecteur étoit obligé de lire ce qui suit.

„ On avoit assuré à Valere que son fils avoit péri „ dans un naufrage. Cependant il veut en douter : il parcourt les ports de mer, dans l'espé-„ rance d'en apprendre quelques nouvelles. Arri-„ vé à Marseille, il descend chez Léandre : jugez „ de son ravissement, il y trouve son fils „.

C'eſt viſiblement le raviſſement & le fils de Valere.

„ On avoit aſſuré à Valere que le fils de Léan-
„ dre avoit péri ; il va chez Léandre : quelle fut ſa
„ ſurpriſe, lorſqu'il le vit avec ſon fils „.

C'eſt tout auſſi viſiblement la ſurpriſe de Valere & le fils de Léandre.



CHAPITRE DERNIER.

Exemples de quelques expressions qui rendent les constructions louches, ou du-moins embarrassées.

„ Les femmes ne se font-elles pas au-contraire „ établies elles-mêmes dans cet usage, de ne rien „ savoir, ou par la foiblesse de leur complexion, „ ou par la paresse de leur esprit, ou par le talent „ & le génie qu'elles ont seulement pour les ou- „ vrages de la main. „ *La Bruyere.*

Par le talent & le génie qu'elles ont fait d'abord avec ce qui précéde un sens absurde, & ces tours sont à éviter.

Tous les jours de ses vers qu'à grand bruit il récite,
Il met chez lui voisins, parens, amis en fuite.
Despréaux.

Il met de ses vers chez lui en fuite, pour *il chasse de chez lui avec ses vers.* La syntaxe de notre langue ne permet pas de pareilles constructions.

Et ne savez-vous pas que sur le mont sacré,
Qui ne vole au sommet, tombe au plus bas degré.

Vole au sommet sur le mont, & tombe au plus bas degré sur le mont.

Et n'allez pas toujours d'une pointe frivole,
Aiguiser par la queue une épigramme folle.
Despréaux.

Aiguiser d'une pointe par la queue !

Voici des exemples que Bouhours tire de Vaugelas & où il trouve de l'élégance. „ Ces gens faisoient tout ce qu'ils pouvoient, pour lui persuader de rebrousser chemin, ou du-moins qu'il séparât cette multitude. Les ambassadeurs demandoient la paix, & qu'il lui plût „.

Il falloit dire, *persuader de rebrousser chemin*, ou *du-moins de séparer*. C'est pécher contre la plus grande liaison des idées que de marquer dans une phrase le même rapport par deux prépositions différentes. *Demandoient la paix & qu'il lui plût*, n'est pas non plus assez correct. Le pere Bouhours auroit eu bien de la peine à rendre raison de l'élégance qu'il croyoit voir dans ces tours. Vous remarquerez la même chose dans l'exemple suivant : *il croyoit le ramener par la douceur, & que ses remontrances....*

Si c'est une faute d'exprimer les mêmes rapports par des moyens différens, c'en seroit une plus grande d'exprimer des rapports différens par la même préposition, ne dites donc pas : „ L'outrage que vous m'avez fait de me croire capable d'approuver & de me réjouir d'une action si détestable. *On approuve* une action, *& non pas* „ d'une action „.

Il seroit mal encore de dire : *ils n'ont plus ni affection ni créance pour elles* ; car on n'a pas de la créance pour quelqu'un, mais en quelqu'un. Il faut toujours consulter la syntaxe, & ne lier les idées que par les moyens qu'elle fournit.

J'ajouterai ici quelques exemples de termes impropres, afin de vous accoutumer à remarquer & à éviter ce défaut.

Despréaux voulant dire qu'un esprit qui se flatte, ignore souvent combien il a peu de talens, & s'aveugle sur son peu de génie, s'exprime ainsi :

> Mais souvent un esprit qui se flatte & qui s'aime,
> Méconnoît son génie & s'ignore soi-même.

Méconnoître, signifie proprement *ne pas reconnoître*, ou même *ne pas vouloir reconnoître.* D'ailleurs *ne pas reconnoître son génie* signifieroit ignorer combien on a de talens, & Despréaux veut dire : *ne connoit pas combien il en a peu.* Au-lieu de *soi-même*, il faudroit *lui-même.* Peut-on dire : *un esprit qui méconnoît son génie ?* Enfin qui *s'aime* n'a été ajouté que pour rimer *avec soi-même.*

Pour dire, *variez votre style, si vous voulez mériter les applaudissemens du public*, il prend ce tour :

Varier ses discours, c'est proprement écrire sur différens sujets. *Les amours* pour les applaudissemens est mal encore. *En écrivant* est inutile.

Il faudroit substituer *esprit* à *mémoire*, *ma raison* à *mes sens*, *précaution* à *poursuite* ; *je fuis* ou *je veux éviter* a *j'évite.*

Je crois ces exemples suffisans : les lectures que nous faisons ensemble, vous accoutumeront à discerner les termes propres, & ceux dont on contraint la signification.



LIVRE SECOND.

DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE TOURS.

Le principe de la liaison des idées vous a fait connoître comment le rapport des mots peut être rendu sensible ; comment on peut écarter toute équivoque & toute obscurité. Voilà, Monseigneur, le commencement de l'art : il nous reste à élever sur le même principe un système, dont toutes les parties se développent à vos yeux, & se distribuent avec ordre. Vous n'acquérrez de vraies connoissances qu'autant que vous suivrez toujours cette méthode : les arts & les sciences sont des édifices, qui s'écroulent, s'ils ne sont assis sur des fondemens solides.

Chaque pensée a ses proportions & ses ornemens : lorsqu'elle est mise dans son vrai jour, le développement en fait toute la grace. Pour écrire avec élégance, il faut donc connoître les idées accessoires, qui doivent modifier les idées principales, & savoir choisir les tours les plus propres à exprimer une pensée avec toutes ses modifications.



CHAPITRE PREMIER.

Des accessoires propres à développer une pensée.

Il y a des esprits trop bornés même pour leurs propres pensées : ils s'arrêtent sur chaque idée, ils s'appesantissent sur chaque mot : incapables de saisir les modifications qui en lient toutes les parties, ils commencent une phrase sans savoir ce qu'ils vont dire, ils la finissent sans se souvenir de ce qu'ils ont dit. Au-contraire, un esprit qui a de l'étendue & de la précision, embrasse ses pensées, il les voit se développer d'elles-mêmes, & il les présente dans leurs vraies proportions : vous en avez déjà vu des exemples.

Trois choses sont essentielles à une proposition : le sujet, l'attribut & le verbe. Mais chacune d'elles peut être modifiée, & les modifications dont on les accompagne, s'appellent *accessoires*, mot qui vient d'*accedere*, *aborder*, *se joindre à*.

Les accessoires étant retranchés, la proposition subsisteroit encore : ce sont des idées qui ne sont pas absolument nécessaires au fond de la pensée, & qui ne servent qu'à la développer. *Un prince qui aime la vérité, & qui veut se corriger, ne doit pas écouter les flatteurs* : le sens & la vérité de cette proposition ne dépendent pas des accessoires que j'ai ajoutés au sujet, elle en est seulement plus développée ; car *qui aime la vérité* & *qui veut se*

corriger, fait voir pourquoi un prince ne doit pas écouter les flatteurs.

Or, le choix des accessoires n'est pas une chose indifférente; car, lorsque je fais une proposition, je compare deux termes, c'est-à-dire, le sujet & l'attribut: je les considere donc sous le rapport qu'ils ont l'un à l'autre, & je ne dois par conséquent rien ajouter, qui ne contribue à rendre ce rapport plus sensible, ou plus développé. Voilà ce que sont les accessoires dans l'exemple précédent; ils démontrent la nécessité de ne pas écouter les flatteurs.

Si, pour en substituer d'autres, je disois: *un prince qui est incapable d'application, & qui craint d'être contrarié dans ses gouts frivoles, ne doit pas écouter les flatteurs*: je ferois une proposition peu raisonnable, ou même ridicule. Car, être incapable d'application & craindre d'être contrarié dans ses goûts n'est pas une raison pour ne pas écouter les flatteurs. Si je voulois donc conserver ce caractere au prince, il faudroit changer l'attribut de la proposition & par conséquent le fond de la pensée: je dirois, par exemple, *un prince qui est incapable d'application, & qui craint d'etre contrarié dans ses goûts frivoles, est fait pour être le jouet de ses flatteurs.*

Quand on modifie le sujet d'une proposition, il le faut donc considérer rélativement à ce qu'on en veut affirmer: il faut que les accessoires, dont on l'accompagne, contribuent à le lier avec l'attribut: par conséquent, c'est au principe de la plus grande liaison des idées à vous éclairer sur le choix des accessoires dont le sujet peut être accompagné.

Comme

Comme on considère le sujet par rapport à l'attribut, il faut considérer l'attribut par rapport au sujet; & toutes les modifications ajoutées de part & d'autre, doivent conspirer à les lier de plus en plus.

Quant au verbe, il ne peut être modifié que par des circonstances, & il est évident que le choix des circonstances ne peut être déterminé que par le nom & l'attribut, considérés ensemble. Tout ce qui ne tient pas à l'un & a l'autre, est au-moins superflu : ce sont-là deux points fixes, d'après lesquels l'écrivain doit terminer & circonscrire sa pensée.

Si une proposition est composée de plusieurs noms & de plusieurs attributs, la regle sera encore la même. On ne doit jamais ajouter que les accessoires qui contribuent à la plus grande liaison des idées : ce principe est général, & ne souffre point d'exception.

Souvent les écrivains deviennent diffus, par la crainte d'être obscurs, ou obscurs par la crainte d'être diffus. Mais si vous observez le principe de la liaison des idées, vous éviterez également ces deux inconvéniens. Peut-on manquer d'être clair & précis, quand on dit tout ce qui est nécessaire au développement d'une pensée, & qu'on ne dit rien de plus.

J'ai déjà dit, Monseigneur, que les préceptes ne nous apprennent jamais mieux ce qu'il faut faire, que lorsqu'ils nous font remarquer ce qu'il faut éviter. Voyons donc comment on peut se tromper dans le choix des accessoires.

Quelquefois un écrivain croit modifier une pensée, lorsqu'il s'appesantit, pour dire une mê-

me chose de plusieurs manieres. Or, il est évident que ces répétitions embarrassent le discours, & nuisent par conséquent à la liaison des idées.

L'ennuyeux loisir d'un mortel sans étude est la plus rude fatigue que je connoisse : si, pour ajouter des modifications à *ce loisir*, je dis : *ce loisir est celui d'un homme qui est dans les langueurs de l'oisiveté, qui est esclave de sa lâche indolence*, on verra que je m'arrête sur une même idée, & que les accessoires de *langueur* & d'*indolence* ne caractérisent pas le *loisir* par rapport à l'idée de *fatigue* qui est l'attribut de la proposition. On doit donc blâmer Despréaux, lorsqu'il dit :

> Mais je ne trouve pas de fatigue si rude
> Que l'ennuyeux loisir d'un mortel sans etude,
> Qui ne sortant jamais de sa stupidité,
> Soutient dans les langueurs de son oisiveté,
> D'une lâche indolence esclave volontaire,
> Le pénible fardeau de n'avoir rien à faire.

Le dernier vers est beau, mais le poëte n'y arrive que bien fatigué.

> Gardez-vous d'imiter ce rimeur furieux,
> Qui de ses *vains écrits lecteur harmonieux*
> Aborde *en récitant* quiconque le salue,
> Et poursuit de ses vers les passants dans la rue.
>
> *Despréaux.*

De ses vains écrits lecteur harmonieux ne fait que ralentir le discours. *Dans la rue* est inutile, & ne se trouve à la fin du vers que pour rimer à *salue*. Enfin les épithétes *furieux*, *vains*, *harmonieux* ne signifient pas grand'chose, ou du-moins sont bien froides. Cette pensée ne perdroit donc

rien, ſi on ſe bornoit à dire : *gardez-vous d'imiter ce rimeur, qui aborde en récitant quiconque le ſalue, & pourſuit de ſes vers les paſſans.* En ajoutant tout ce que je retranche, Deſpréaux a voulu peindre, & il répand en effet des couleurs : mais c'eſt du coloris qu'il falloit, & le vrai coloris conſiſte uniquement dans les acceſſoires bien choiſis.

> Le plus ſage eſt celui qui ne penſe point l'être :
> Qui toujours pour un autre enclin vers la douceur,
> Se regarde ſoi-même en ſévère cenſeur,
> Rend à tous ſes défauts une exacte juſtice,
> Et fait ſans ſe flatter le procès à ſon vice.

Cette penſée ſeroit mieux rendue, ſi l'on retranchoit le quatrieme vers. Quand on dit qu'un homme ſe regarde en ſévère cenſeur ; qu'il fait, ſans ſe flatter, le procès à ſes vices ; eſt-ce ajouter quelque nouvelle idée que de dire qu'il rend une exacte juſtice à ſes défauts. D'ailleurs, dit-on rendre juſtice aux défauts, comme on dit rendre juſtice aux bonnes qualités de quelqu'un ?

Le beſoin d'un vers, d'un hémiſtiche, ou d'une rime, fait aſſez ſouvent tomber les poëtes dans ces ſortes de fautes : vous en trouverez des exemples dans les ſatyres de Deſpréaux. Je vous rapporterai encore un paſſage où il parle de la facilité que Moliere avoit à rimer.

> On diroit, quand tu veux, qu'elle te vient chercher.
> Jamais au bout du vers on ne te voit broncher ;
> Et ſans qu'un long détour t'arrête ou t'embarraſſe,
> A peine as-tu parlé qu'elle-même s'y place.

Le premier, le ſecond & le quatrieme vers

disent la même chose ; mais ils la disent avec de nouveaux accessoires, & ils sont bons, au mot *broncher* près, qu'on pourroit critiquer. Mais le troisieme n'est qu'une froide répétition ; & *s'arrête* n'est pas le terme propre : car un long détour n'arrête pas, il retarde seulement. On diroit que le poete ait voulu donner un exemple de ces longs détours qui *arrêtent* & qui embarrassent ; & qu'il ait voulu rimer difficilement, afin de contraster avec la facilité de Moliere.

Je sais, Monseigneur, qu'on trouvera mes critiques bien séveres ; & que la plupart des passages que je blame, ne manqueront pas de défenseurs. L'art d'écrire est un champ de disputes, parce qu'au lieu d'en chercher les principes dans le caractere des pensées, nous les prenons dans notre goût ; c'est-à-dire, dans nos habitudes de sentir, de voir & de juger : habitudes qui varient suivant le tempérament des personnes, leur condition & leur âge. Aussi notre goût ne paroît-il se refuser aux regles, que pour avoir la liberté de s'en faire de plus particulieres & de plus arbitraires. Mais si le principe de la liaison des idées est vrai, il ne restera plus qu'à raisonner conséquemment ; & lorsque les conséquences seront justes, les critiques ne pourront manquer de l'être, quelque séveres d'ailleurs qu'elles paroissent. Voilà, Monseigneur, une observation que vous aurez souvent besoin de vous rappeler.

S'il ne faut pas s'appesantir sur une idée, il faut encore moins se perdre parmi des accessoires étrangers à la chose.

L'idylle doit être simple comme une bergere. Cette pensée renferme deux propositions. *La*

bergere est simple, l'idylle doit l'être également. Si voulant les modifier chacune à part, je dis *la bergere ne se pare que des fleurs qui naissent dans les champs*, ce sera choisir des accessoires qui conviennent à la bergere & à la simplicité que je lui attribue. L'idylle sera aussi fort bien caractérisée, en disant que sa douceur flatte, chatouille, éveille, & jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

Mais il seroit bien déplacé d'observer qu'une bergere ne se charge ni d'or ni de rubis ni de diamans; il vaudroit autant ajouter qu'elle ne met point de rouge, & qu'elle ne porte point de panier. Car tous ces accessoires sont étrangers à la bergere & n'ont aucun rapport à l'idylle.

Il seroit encore mal de dire que l'idylle est humble; on me reprocheroit de ne pas employer le terme propre; car pour être simple, on n'est pas humble. Mais si j'ajoutois qu'elle éclate sans pompe, qu'elle n'a rien de fastueux, qu'elle n'aime point l'orgueil d'un vers présomptueux; cet éclat, cette pompe, cet orgueil d'un vers présomptueux, seroient des expressions bien boursoufflées, pour répéter une idée que j'aurois dû me contenter de rendre par ce vers:

Et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

Je conviens que le propre de la poésie est de peindre, mais a-t-elle atteint son but toutes les fois qu'elle peint? L'a-t-elle atteint, lorsqu'elle prodigue les images sans choix? On blâmeroit certainement un écrivain en prose, qui, pour peindre la simplicité d'une bergère, diroit qu'elle

ne mêle point à l'or l'éclat des diamans, & qu'elle ne charge point sa tête de superbes rubis. Or, pourquoi une image, déplacée dans la prose, seroit-elle à sa place dans des vers?

Il y a des occasions, où pour faire connoître une chose, il faut remarquer ce qu'elle n'est pas; & l'on dit, par exemple, *libéral sans prodigalité*, *économe sans avarice*: c'est que le passage est glissant de la libéralité à la prodigalité, de l'économie à l'avarice, & qu'il est bien difficile de n'être que libéral ou qu'économe. Mais si un poete remarquoit qu'un avare ne charge ses habits ni d'or, ni de rubis, ni de diamans, quelque belle peinture qu'il fit avec ces mots, elle seroit condamnable en vers parce qu'elle l'auroit été en prose. Or, l'or, les rubis & les diamans ne sont pas moins étrangers à une bergere. Cependant Despréaux a dit:

Telle qu'une bergere, au plus beau jour de fête
De superbes rubis ne charge point sa tête;
Et sans mêler à l'or l'éclat des diamans,
Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornemens.
Telle, aimable en *son air*, mais humble *dans son style*,
Doit éclater sans pompe une élégante idylle:
Son *tour* simple & naïf n'a rien de fastueux,
Et n'aime point l'orgueil d'un vers présomptueux.
Il faut que sa douceur flatte, chatouille, éveille,
Et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

Il est fort étonnant que le poete ait employé de si grands mots, pour peindre un poëme où il ne doit pas s'en trouver. Je remarquerai encore *qu'au plus beau jour de fête* est une circonstance inutile; & que *son air*, *son style*, *son tour*

font des expreſſions qui diſent toutes la même choſe.

Le vague des acceſſoires contribue encore beaucoup à rendre le diſcours tout-à-fait froid. J'entends par-là les modifications, qui n'appartiennent pas plus à la choſe dont on parle, qu'à toute autre. Suppoſons que je veuille modifier le ſujet de cette propoſition, *un galant condamne la ſcience*; il faudra que je lui donne un caractere qui ne convienne qu'à lui, & qui même ne lui convienne que par rapport à la ſcience qu'il condamne. Mais Deſpréaux dit :

> .... un galant de qui tout le métier
> Eſt de courir le jour de quartier en quartier,
> Et d'aller à l'abri d'une perruque blonde
> De ſes froides douceurs fatiguer tout le monde,
> Condamne la ſcience. . . . .

Vous voyez qu'une partie de ces acceſſoires ne convient pas plus à un galant qu'à un homme déſœuvré, & que tous enſemble ils n'ont que fort peu, ou point de rapport à l'attribut de la propoſition. Auſſi ces vers ſont-ils bien froids.

Ce ſeroit un plus grand défaut d'aſſocier des idées contraires.

> Si ſur la foi des vents tout prêt à s'embarquer,
> Il ne voit point d'écueil qu'il ne l'aille choquer.

Le faux de cette penſée eſt ſenſible : car on eſt encore à terre, quand on eſt prêt à s'embarquer ; & par conſéquent on ne va pas heurter contre les écueils.

Mais plutôt ſans ce nom, dont la vive lumiere
Donne un luſtre éclatant à leur veine groſſiere,
Ils verroient leurs écrits, honte de l'univers,
Pourrir dans la pouſſiere à la merci des vers.
A l'ombre de ton nom ils trouvent leur aſyle ;
Comme on voit dans les champs un arbriſſeau débile,
Qui ſans l'heureux appui qui le tient attaché,
Languiroit triſtement ſur la terre couché.

Il y a dans ces vers bien des choſes qui nuiſent à la liaiſon des idées. D'abord ce nom *dont la vive lumiere*, eſt en contradiction avec *à l'ombre de ton nom.* En ſecond lieu, on peut bien comprendre que des écrits ſeront pour un tems garantis de l'oubli, par le luſtre qu'ils reçoivent d'un grand nom : mais qu'eſt-ce que le luſtre éclatant que donne à une veine groſſière la vive lumiere d'un nom, à l'ombre duquel des écrits trouvent un aſyle ; & comment le luſtre que reçoit cette veine, fera-t-il que des écrits, qui ſont la honte de l'univers, ne pourriront pas dans la pouſſiere ? En troiſieme lieu, qu'on diſe que des écrivains trouvent un aſyle à l'ombre d'un nom, comme un foible arbriſſeau trouve un appui, tout ſeroit dans l'ordre. Mais peut-on dire qu'ils trouvent leur aſyle, comme un foible arbriſſeau languiroit. Enfin *dans les champs* eſt une circonſtance inutile ; *& comme on voit* affoiblit la comparaiſon : car ils ne trouvent pas leur aſyle *comme on voit un arbriſſeau trouver*, mais comme un arbriſſeau trouve, &c.

Ainſi que le cours des années
Se forme des jours & des nuits,
Le cercle de nos deſtinées
Eſt marqué de joie & d'ennuis.

Le ciel par un ordre équitable
Rend l'un à l'autre profitable
Et dans ces inégalités,
Souvent fa fageffe fuprême
Sait tirer notre bonheur même
Du fein de nos calamités.

Rouffeau.

Tout eft bien jufques-là. Mais Rouffeau tombe en contradicton, lorfque cet ordre équitable du ciel, cette fageffe fuprême, fe change tout-à-coup en jeux cruels de la fortune; car il ajoute:

Pourquoi d'une plainte importune
Fatiguer vainement les airs;
Aux jeux cruels de la fortune
Tout eft foumis dans l'univers.

Le même poëte a dit:

Héros cruels & fanguinaires,
Ceffez de vous énorgueillir
De ces lauriers imaginaires
Que Bellone vous fit cueillir.

S'ils font imaginaires, on ne les a pas cueillis. Defpréaux parle d'un feu qui n'a ni *fens* ni *lecture*, & qui s'éteint *à chaque pas*.

Et fon feu dépourvu de fens & de lecture,
S'éteint à chaque pas, faute de nourriture.

Il femble quelquefois qu'un écrivain ne prévoie pas ce qu'il va dire. La Bruyere voulant peindre la vanité & le luxe des hommes de néant devenus riches, repréfente la beauté & la magnificence d'un palais où Zénobie a prodigué

des richesses, & il ajoute : *après que vous y aurez mis, Zénobie, la derniere main, quelqu'un de ces pâtres qui habitent les sables voisins de Palmyre, devenu riche par les péages de vos rivieres, achettera un jour à deniers comptans cette royale maison, pour l'embellir, & la rendre plus digne de lui & de sa fortune.*

Si cet écrivain n'avoit rien dit de plus, sa pensée étoit fort bien développée. Certainement il n'étoit pas nécessaire pour la préparer des troubles de l'empire de Zénobie, ni des guerres qu'elle avoit soutenues virilement contre une nation puissante, ni de la mort de son mari. Car ces circonstances ne contribuent pas à donner une plus grande idée du palais qu'elle a bâti. Si, au-contraire, le règne de cette princesse avoit été plus paisible, on auroit pu supposer qu'elle en auroit fait de plus grandes dépenses en bâtimens, & il n'eût pas été hors de propos de le remarquer. Il semble donc que la Bruyere ne prévoie pas ce qu'il va dire, lorsqu'il commence ainsi :

„ Ni les troubles, Zénobie, qui habitent vo-
„ tre empire, ni la guerre que vous avez soute-
„ nue virilement contre une nation puissante de-
„ puis la mort du roi votre époux, ne diminuent
„ rien de votre magnificence. Vous avez pré-
„ féré à toute autre contrée les rives de l'Eu-
„ phrate pour y élever un superbe édifice, &c.

Il faut considérer une pensée composée, comme un tableau bien fait, où tout est d'accord. Soit que le peintre sépare ou grouppe les figures, qu'il les éloigne ou les rapproche ; il les lie toutes par la part qu'elles prennent à une action

principale. Il donne à chacune un caractere; mais ce caractere n'eſt développé que par les acceſſoires qui conviennent aux circonſtances. Il n'eſt jamais occupé d'une ſeule figure : il l'eſt continuellement du tableau entier, il fait un enſemble où tout eſt dans une exacte proportion. Venons à des modèles.

Turenne s'exerçoit aux vertus civiles : en montrant d'un côté les circonſtances, où ce général s'exerçoit aux vertus civiles, & de l'autre les qualités qu'il apportoit à cet exercice, cette penſée ſe développera, & les parties ſeront parfaitement liées. C'eſt ce que Fléchier a fait.

„ C'eſt alors que dans le doux repos d'une „ condition privée, ce prince ſe dépouillant de „ toute la gloire qu'il avoit acquiſe pendant la „ guerre; & ſe renfermant dans une ſociété peu „ nombreuſe de quelques amis choiſis, s'exer„ çoit ſans bruit aux vertus civiles : ſincère dans „ ſes diſcours, ſimple dans ſes actions, fidele „ dans ſes amitiés, règlé dans ſes deſirs, grand „ même dans les moindres choſes.

Vous prendriez, Monſeigneur, une fauſſe idée de Deſpréaux, ſi vous n'en jugiez que par les paſſages que j'ai rapportés. Il mérite ſouvent d'être étudié comme un modèle. Mais comme nous avons déjà lu de ſes ouvrages, & que nous en lirons encore, je ne vous en donnerai pour le préſent, qu'un exemple que vous reconnoitrez.

Il s'agit d'un chanoine qui repoſe dans un bon lit.

Dans le réduit obſcur d'une alcove enfoncée,
S'élève un lit de plume, à grands fraix amaſſée :
Quatre rideaux pompeux, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour ;
Là parmi les douceurs d'un tranquille ſilence
Règne ſur le duvet une heureuſe indolence.

Souvent les idées ſe développent & ſe lient par le contraſte ; c'eſt ainſi que Boſſuet explique cette penſée :

„ Carthage fut ſoumiſe à Rome.

„ Annibal fut battu , & Carthage, autrefois „ maîtreſſe de toute l'Afrique, de la mer Médi- „ terranée, & de tout le commerce de l'Univers, „ fut contrainte de ſubir le joug que Scipion lui „ impoſa.

La Bruyere développe auſſi par des contraſtes l'amour du peuple pour les nouvelles de la guerre.

„ Le peuple paiſible dans ſes foyers, au milieu „ des ſiens, & dans le ſein d'une grande ville, „ où il n'y a rien à craindre ni pour ſes biens, „ ni pour ſa vie, reſpire le feu & le ſang, s'oc- „ cupe de guerre, de ruine, d'embraſement & „ de maſſacre , ſouffre impatiemment que des „ armées qui tiennent la campagne, ne viennent „ pas à ſe rencontrer.

En voilà aſſez pour vous faire connoître avec quel diſcernement on doit modifier les différentes parties d'un diſcours. Il nous reſte à examiner le caractere des tours dont on peut faire uſage.



CHAPITRE II.

Des tours en général.

VOUS avez vu dans le premier livre, comment on peut rendre une pensée considérée en elle-même, & sans égard aux différentes manieres dont elle peut être modifiée. Mais si cette pensée est employée dans des circonstances différentes, elle devient susceptible de différens accessoires, & puisqu'elle change, il faut que le langage change comme elle. Tout l'art consiste d'un côté à la saisir avec tous ses rapports; & de l'autre à trouver dans la langue les expressions qui peuvent la développer avec toutes ses modifications.

On ne se contente pas dans un discours de parcourir rapidement la suite des idées principales. On s'arrête, au contraire, plus ou moins sur chacune; on tourne, pour ainsi dire, autour pour saisir les points de vue sous lesquels elles se développent & se lient les unes aux autres. Voilà pourquoi on appelle *tours* les différentes expressions dont on se sert poùr les rendre.

Nous n'avons plus rien à remarquer sur les accessoires qui sont exprimés par des adjectifs, des adverbes ou des propositions incidentes. Ce que nous avons dit, suffit pour faire voir comment ils peuvent être construits avec le reste de la phrase.

Nous allons examiner dans les chapitres sui-

vans tous les autres moyens de modifier une périphrase.

D'autres fois on compare deux idées, & l'on en fait sentir l'opposition ou la ressemblance.

Quelquefois, au lieu du nom de la chose, on emploie un terme figuré.

Dans d'autres occasions on change l'affirmation en interrogation, en doute, & réciproquement.

Souvent nous donnons un corps & une ame aux êtres insensibles, aux idées les plus abstraites, & nous personnifions tout.

Enfin nous renversons l'ordre des mots.

Telles sont, en général, les différentes espèces de tours dont nous allons traiter.





CHAPITRE II.

Des périphrases.

LA périphrase est une circonlocution, un circuit de paroles. Vous voyez donc que ce tour sera vicieux, s'il n'est pas employé a-propos.

Quand on prononce le nom d'une chose, l'esprit ne se porte pas plus sur une qualité que sur une autre : il les embrasse toutes confusément : il voit la chose, mais il n'y apperçoit point encore de caractere déterminé. Au-contraire, il démele quelques-unes des qualités qui la distinguent, lorsqu'au nom l'on substitue une circonlocution. En un mot, le nom montre la chose dans un éloignement où on la reconnoit; mais on l'apperçoit imparfaitement, & les détails échappent : la périphrase, au contraire, la rapproche, & en rend les traits plus distincts & plus sensibles. Le nom de *Dieu*, par exemple, ne réveille pas l'idée de tel ou tel attribut ; mais la périphrase, *celui qui a créé le ciel & la terre*, répréfente la divinité avec toute son intelligence, & toute sa puissance.

Cette même idée peut être caractérisée par autant de périphrases qu'il y a d'attributs dans *Dieu* : mais le choix des caracteres n'est jamais indifférent.

„ Celui qui règne dans les cieux, de qui re-

„ lèvent tous les empires, à qui ſeul appartient „ la gloire, la majeſté, l'indépendance, eſt auſſi „ celui qui fait la loi aux rois, & qui leur donne, „ quand il lui plait, de grandes & de terribles „ leçons. Boſſuet.

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait auſſi des méchants arrêter les complots.

Racine.

Dans ces deux exemples, Dieu eſt caractériſé bien différemment. Mais eſſayons de changer les périphraſes de l'un à l'autre, & diſons :

„ Celui qui met un frein à la fureur des flots, „ eſt auſſi celui qui fait la loi aux rois, & qui leur „ donne, quand il lui plait, de grandes & ter- „ ribles leçons.

„ Celui qui règne dans les cieux, de qui relè- „ vent tous les empires, à qui ſeul appartient la „ gloire, la majeſté, l'indépendance, ſait arrêter „ les complots des méchans.

Ces périphraſes n'ont plus la même grace : elles vous paroiſſent froides, déplacées, & vous en voyez la raiſon : c'eſt que le caractere donné à Dieu n'a plus aſſez de rapport avec l'action de cet être ; l'attribut n'eſt plus aſſez lié avec le ſujet de la propoſition.

Les orateurs médiocres ſe perdent ſouvent dans le vague de ces ſortes de périphraſes. Ils craignent de nommer les choſes, & ils croient trouver du ſublime dans des circonlocutions priſes au haſard. Quelquefois auſſi le beſoin de quelques ſyllabes fait tomber dans ce défaut juſqu'aux meilleurs poetes ; mais rien n'eſt plus capable de rendre le diſcours froid, peſant ou ridicule

ridicule. Quand donc les périphrafes ne contribuent pas à lier les idées, il faut fe borner à nommer les chofes.

Rien n'eft plus lié aux propofitions que nous formons, que les fentimens dont nous fommes alors affectés. Auffi les périphrafes ne font-elles jamais plus élégantes, que lorfque caractérifant une penfée, elles expriment encore des fentimens.

Au lieu d'expliquer la métempfycofe, en difant qu'elle fait fans ceffe paffer les ames par différens corps, Boffuet emploie des périphrafes qui font voir toute l'abfurdité qu'il trouve dans cette opinion. Il s'explique ainfi :

„ Que dirai-je de ceux qui croyent la tranf-
„ migration des ames, qui les faifoient rouler
„ des cieux à la terre, & puis de la terre aux
„ cieux ; des animaux dans les hommes ; & des
„ hommes dans les animaux ; de la félicité à la
„ mifere, & de la mifere à la félicité, fans que
„ ces révolutions euffent jamais ni de terme, ni
„ d'ordre certain?

Mme. de Sévigné fait bien voir ce qu'elle penfoit du mariage que Mr. de Lauzun fut fur le „ point de faire, lorfqu'elle en écrivit ainfi la nouvelle :

„ Mr. de Lauzun époufe, avec la permiffion
„ du Roi, Mademoifelle..... Mademoifelle, la
„ grande Mademoifelle, Mademoifelle fille de feu
„ Monfieur, Mademoifelle petite-fille de Henri
„ IV, Mademoifelle d'Eu, Mademoifelle de Dom-
„ bes, Mademoifelle de Montpenfier, Mademoi-
„ felle d'Orléans, Mademoifelle coufine-germaine
„ du Roi, Mademoifelle deftinée au trône, Made-

„ moiſelle le ſeul parti de France qui fut digne „ de Monſieur.

On peut après une périphraſe en ajouter une ſeconde, une troiſieme, & ce ſera fort bien, pourvu qu'elles expriment chacune des acceſſoires qui renchériſſent les uns ſur les autres, & qui ſoient tous relatifs à la choſe & aux circonſtances où l'on en parle : les idées, par ce moyen ſe lieront de plus en plus. Mais au contraire la liaiſon s'affoiblira, & le ſtyle deviendra lâche, ſi les dernieres périphraſes ont moins de force que les premieres. Deſpréaux a dit :

Tandis que libre encore
Mon corps n'eſt point courbé ſous le faix des années,
Qu'on ne voit point mes pas ſous l'âge chanceler,
Et qu'il reſte à la Parque encor de quoi filer.

Voilà trois périphraſes pour dire, *tandis que je ne ſuis pas vieux*. La premiere eſt bonne, parce qu'elle fait une image : la ſeconde eſt une peinture plus foible : la troiſieme ne peint rien, & n'eſt pas même exacte : car on peut être vieux, quoiqu'il reſte à la Parque de quoi filer. D'ailleurs *qu'on ne voit point mes pas chanceler*, eſt un tour lâche ; il eut été mieux de dire *que je ne chancele pas*. Enfin *ſous l'âge*, eſt une foible répétition de *ſous le faix des années*.

La regle eſt donc, que, quand on veut exprimer une même choſe par pluſieurs périphraſes, il faut que les images ſoient dans une certaine gradation, qu'elles ajoutent ſucceſſivement les unes aux autres, & que tout ce qu'elles expriment, convienne également, non-ſeulement à

la chose dont on parle, mais encore à ce qu'on en dit.

Il faut encore consulter le caractere de l'ouvrage où l'on veut faire entrer ces images. Dans un poëme, par exemple, on exprimera ainsi la pointe du jour :

L'Aurore cependant au visage vermeil
Ouvroit dans l'orient le palais du Soleil :
La nuit en d'autres lieux portoit ses voiles sombres,
Les songes voltigeans fuyoient avec les ombres,

Despréaux

Ce langage seroit froid & ridicule partout ailleurs.

Comme on se sert d'une périphrase pour ajouter des accessoires, on s'en sert aussi pour écarter des idées désagréables, basses ou peu honnêtes. Mais il faut bien se garder d'éviter des termes, uniquement parce qu'ils sont dans la bouche de tout le monde. Lorsque le langage commun convient au sentiment qu'on éprouve, & aux circonstances où l'on est, il ne faut préférer une périphrase qu'autant qu'elle convient encore davantage. Il est, par exemple, tout naturel qu'un pere dise : *ma fille devroit pleurer ma mort, & c'est moi qui pleure la sienne.* Je ne vois pas pourquoi ils craindroit de se servir du mot *pleurer*. Cependant le pere Bouhours loue ces vers que Maynard a fait a ce sujet :

Hâte ma fin que ta rigueur diffère,
Je hais le monde, & n'y prétends plus rien,
Sur mon tombeau ma fille devroit faire
Ce que je fais mantenant sur le sien.

Ce pere tendre paroît se faire un petit plaisir de donner à deviner, s'il répand des larmes. La périphrase ne doit pas être employée pour écarter l'idée du sentiment, & pour y substituer une énigme. Ces vers de Maynard sont donc d'un mauvais goût. *Et n'y prétends plus rien*, est une phrase qui n'est-là que pour achever le vers.

Les définitions & les analyses sont proprement des périphrases, dont le propre est d'expliquer une chose. *Dieu est la cause premiere :* voilà une définition ; car de là naissent tous les attributs de la divinité. Vous ferez une analyse, si vous dites : *Dieu est la cause premiere*, *indépendante*, *souverainement intelligente*, *toute-puissante* ; *&c.* Vous pouvez donc substituer au nom de *Dieu* sa définition ou son analyse. Mais alors votre dessein est uniquement de faire connoître l'idée que vous vous faites, & vous remplissez votre objet, si vous vous expliquez clairement. Quant aux périphrases qui ne sont ni définitions ni analyses, vous n'en devez faire usage qu'autant qu'elles caractérisent les choses, soit par rapport aux circonstances où vous les considérez, soit par rapport aux sentimens dont vous êtes affecté. Si vous les employez toujours avec ce discernement, vous ne devez pas craindre de les trop multiplier.



CHAPITRE VI.

Des comparaisons.

LES rayons de lumiere tombent ſur les corps, & réfléchiſſent des uns ſur les autres. Par-là les objets ſe renvoient mutuellement leurs couleurs. Il n'en eſt point qui n'emprunte des nuances, il n'en eſt point qui n'en prête; & aucun d'eux, lorſqu'ils ſont réunis, n'a exactement la couleur qui lui ſeroit propre, s'ils étoient ſéparés.

De ces reflets naît cette dégradation de lumiere, qui d'un objet à l'autre conduit la vue par des paſſages imperceptibles. Les couleurs ſe mêlent ſans ſe confondre ; elles ſe contraſtent ſans dureté ; elles s'adouciſſent mutuellement ; elles ſe donnent mutuellement de l'éclat ; & tout s'embellit. L'art du peintre eſt de copier cette harmonie.

C'eſt ainſi que nos penſées s'embelliſſent mutuellement : aucune n'eſt par elle-même ce qu'elle eſt avec le ſecours de celles qui la précédent & qui la ſuivent. Il y a en quelque ſorte entr'elles des reflets, qui portent des nuances de l'une ſur l'autre ; & chacune doit à celles qui l'approchent tout le charme de ſon coloris. L'art de l'écrivain eſt de ſaiſir cette harmonie : il faut qu'on apperçoive dans ſon ſtyle ce ton qui plaît dans un beau tableau.

Les périphrases, les comparaisons & en général toutes les figures sont très-propres à cet effet : mais il y faut un grand discernement. Quels que soient les tours dont on fait usage, la liaison des idées doit toujours être la même : cette liaison est la lumiere dont les reflets doivent tout embellir.

Il ne s'agit donc pas d'accumuler au hasard les figures. C'est aux circonstances à indiquer les modifications qui méritent d'être exprimées, & c'est à l'imagination à fournir les tours qui donnent un coloris vrai à chaque pensée.

La beauté d'une comparaison dépend de la vivacité dont elle peint : c'est un tableau dont l'ensemble veut être saisi d'un clin d'œil & sans effort.

Il faut donc qu'un écrivain apperçoive toujours en même-tems les deux termes qu'il rapproche : car il ne lui suffit pas de dire ce qui convient à chacun séparément, il doit dire ce qui convient à tous deux à la fois, encore même ne s'arrêtera-t-il pas sur toutes les qualités qui appartiennent également à l'un & à l'autre. Il se bornera au contraire à celles qui se rapportent au but dans lequel il les envisage. S'il n'a pas cette attention, il perdra son objet de vue, & fera des écarts.

En pareil cas on peut pécher dans le choix des comparaisons, & dans la maniere de les développer.

La Bruyere a, ce me semble, employé une comparaison bien extraordinaire dans son discours de réception à l'académie françoise.

„ Rappellez, *dit-il*, à votre mémoire (la

„ comparaiſon ne vous ſera pas injuſte) rappel-
„ lez ce grand & premier concile, où les Peres
„ qui le compoſoient, étoient remarquables cha-
„ cun par quelque membre mutilé, ou par les
„ cicatrices qui leur étoient reſtées des fureurs
„ de la perſécution; ils ſembloient tenir de leurs
„ plaies le droit de s'aſſeoir dans cette aſſemblée
„ générale de toute l'égliſe : il n'y avoit aucun
„ de vos illuſtres prédéceſſeurs qu'on ne s'em-
„ preſsât de voir, qu'on ne montràt dans les
„ places, qu'on ne déſignât par quelqu'ouvrage
„ fameux, qui lui avoit fait un grand nom &
„ qui lui donnoit rang dans cette académie. „

Quel rapport peut-il y avoir entre les membres mutilés, les cicatrices, les plaies des peres de l'égliſe, & les ouvrages des académiciens?

„ Le même regret qu'auroient eu Apellès &
„ Lyſippe de laiſſer en quelqu'un de leurs chef-
„ d'œuvres, l'un des deux yeux à achever d'une
„ autre main que la leur, il (*Louis XIV.*) le
„ ſentoit toutes les fois qu'il penſoit à ſe reti-
„ rer, ſans ajouter la priſe de Gray à celle de
„ Dole. *Pelliſſon.* „

Voilà *Gray* & *Dole* que Pelliſſon compare à des yeux. Cette comparaiſon eſt froide, parce qu'elle eſt tirée de loin. En rapprochant Apellès qui peint deux yeux à Louis XIV, qui prend deux villes, cet écrivain rapproche des couleurs qui ne peuvent s'embellir par des reflets, & qui au contraire tranchent bien durement. D'ailleurs il ne peut ici y avoir de commun entre Apellès & Louis XIV, que la ſenſibilité. Mais on n'eſt pas fondé à comparer deux choſes, uniquement parce qu'elles ſe reſſemblent : il faut encore que

celle qu'on veut repréſenter : reçoive de l'autre un coloris qu'elle n'auroit pas d'elle-même. Or, la ſenſibilité de Louis XIV & celle d'Apellès ſont, pour ainſi dire, de la même couleur, & ne peuvent rien ſe communiquer.

Point de reſſemblance, rend une comparaiſon froide, comme le trop de reſſemblance.

> Car d'un dévot ſouvent au chrétien véritable
> La diſtance eſt deux fois plus grande, à mon avis,
> Que du pole antarctique au détroit de Davis.
>
> *Deſpréaux.*

Il n'y a point-là d'image, que l'eſprit puiſſe ſaiſir; & nous aimerions beaucoup mieux que le poete ſe fût contenté de dire: *Il y a une grande diſtance d'un dévot à un chrétien.* Car cette diſtance & celle du pole antarctique au détroit de Davis ne ſont pas à comparer.

Il eſt impoſſible d'imaginer quelque reſſemblance entre la maniere dont l'abſence agit ſur les paſſions, & celle dont le vent agit ſur le feu. C'eſt donc encore une comparaiſon bien froide que celle que fait la Rochefoucault, lorſqu'il dit,

„ L'abſence diminue les médiocres paſſions,
„ & augmente les grandes, comme le vent éteint
„ les bougies & allume le feu. „

Le plus grand abus des comparaiſons, c'eſt lorſqu'elles ſe réduiſent à un jeu de mots.

„ La cour eſt comme un édifice bâti de mar-
„ bre : je veux dire qu'elle eſt compoſée d'hom-
„ mes forts durs & fort polis. *La Bruyere.* „

Gardez-vous bien, Monſeigneur, de jouer

jamais ſur les mots : rien ne décele plus le défaut du jugement.

Vous entendrez parler des anciens, on vous les citera comme des modeles ; & ce ſera même avec raiſon, du moins à bien des égards. Mais il faut vous prévenir de bonne heure contre le préjugé de l'antiquité, & vous apprendre qu'il y a plus de deux mille ans que les grands génies diſent des miſeres. Platon vous ſervira d'exemple. C'étoit un philoſophe : cette qualité vous intéreſſe déja. Il a fait une deſcription du corps humain, que Longin, ancien auſſi, mais moins de pluſieurs ſiecles, trouve ſublime & divine. La voici : ſongez que vous allez juger le plus grand philoſophe & le plus grand rhéteur.

Platon appelle la tête une *citadelle* : il dit que *le cou eſt un iſthme, qui a été mis entre elle & la poitrine ;* que *les vertebres ſont comme des gonds, ſur leſquels elle tourne ;* que *la volupté eſt l'amorce de tous les malheurs qui arrivent aux hommes ;* que *la langue eſt le juge des ſaveurs ;* que *le cœur eſt la ſource des veines, la fontaine du ſang, qui delà ſe partage avec rapidité dans toutes les parties, & qui eſt diſpoſé comme une fortereſſe gardée de tous côtés.* Il appelle les *pores des rues étroites.* „ Les dieux, *pourſuit-il*, voulant ſoutenir le battement du cœur, que la „ vue inopinée des choſes terribles, ou le mouvement de la colere qui eſt de feu, lui cauſent ordinairement, ont mis ſous lui le poumon, dont la ſubſtance eſt molle, & n'a point „ de ſang : mais ayant par dedans de petits trous „ en forme d'éponge, il ſert au cœur comme „ d'oreiller ; afin que quand la colere eſt enflam-

„ mée, il ne ſoit point troublé dans ſes fonc-
„ tions. *Il appelle la partie concupiſcible*, l'ap-
„ partement de la femme; *& la partie iraſcible*,
„ l'appartement de l'homme. *Il dit*, que la rate
„ eſt la cuiſine des inteſtins; & qu'étant pleine
„ des ordures du foie, elle s'enfle & devient
„ bouffie. Enſuite, *continue-t-il*, les dieux cou-
„ vrirent toutes ces parties de chair, qui leur
„ ſert comme de rempart & de défenſe contre
„ les injures du chaud & du froid, & contre
„ tous les autres accidens. Elle eſt, *ajoute-t-il*,
„ comme une laine molle & ramaſſée, qui en-
„ toure doucement le corps. *Il dit*, *que le ſang
„ eſt* la pâture de la chair : & afin, *pourſuit-il*,
„ que toutes les parties puſſent recevoir l'ali-
„ ment, ils y ont creuſé, comme dans un jar-
„ din pluſieurs canaux, afin que les ruiſſeaux
„ des veines, ſortant du cœur comme de leur
„ ſource, puſſent couler dans ces étroits conduits
„ du corps humain. *Au reſte*, *quand la mort
„ arrive*: *il dit*, que les organes ſe dénouent
„ comme les cordages d'un vaiſſeau, & qu'ils
„ laiſſent aller l'ame en liberté. „

Voilà cette deſcription divine dont Longin ne donne qu'un extrait, & vous pouvez croire qu'il n'a pas choiſi le plus mauvais. Appliquez, Monſeigneur, à toutes ces comparaiſons le principe de la liaiſon des idées, & vous ſaurez ce que vous en devez juger.

Voici une comparaiſon bien choiſie. Elle eſt d'un philoſophe moderne. Il s'agit de l'enfance d'un homme qui ſe diſtingue dans les méchaniques.

„ Il étoit méchaniſte, il conſtruiſoit de petits

„ moulins, il faifoit des fiphons avec des cha-
„ lumeaux de paille, des jets d'eau, & il étoit l'in-
„ génieur des autres enfans, comme Cyrus
„ devint le roi de ceux avec qui il vivoit. *Fon-*
„ *tenelle.* „

Une comparaifon doit toujours répandre de la lumiere ou des couleurs agréables. Fontenelle ennoblit de petites chofes, & Platon fait du corps humain un monftre qui échappe à l'imagination.

Rouffeau voulant montrer l'effet de la louange fur une belle ame, fe fert d'une comparaifon qui rend fort bien fa penfée.

Un efprit noble & fublime,
Nourri de gloire & d'eftime,
Sent redoubler fes chaleurs;
Comme une tige élevée
D'une onde pure abreuvée
Voit multiplier fes fleurs.

Les fleurs qui fe multiplient fur une tige abreuvée d'une onde pure, font une belle image de ce que l'amour de la gloire produit dans une ame élevée. Il eft facheux que l'expreffion du troifieme vers foit foible.

Vous voyez, Monfeigneur, comment on doit fe conduire dans le choix des comparaifons; voyons actuellement comment on doit les employer. On péche ici de plufieurs manieres: par ignorance, par des longeurs, par des écarts.

Il eft évident que pour faifir des rapports entre deux termes: il faut avoir des idées exactes de l'un & de l'autre. Nous devons donc nous

faire une loi de ne tirer nos comparaisons que des choses connues. L'abbé de Bellegarde veut expliquer une pensée fausse, *que l'irrégularité des tours* donne de la beauté au style, & il se sert d'une autre pensée tout aussi fausse, parce qu'il la prend dans un art qu'il ne connoissoit pas. Il s'exprime ainsi :

„ Les habiles musiciens emploient à propos „ des tons discordans qui piquent l'oreille, & „ qui font mieux sentir la douceur des unissons ; „ ainsi il est bon quelquefois dans le discours „ de se servir de tours irréguliers, pour le rendre plus vif & plus animé. „

Les bons musiciens n'emploient jamais des tons discordans, mais bien des dissonances ; & les dissonances ne sont pas destinées à piquer l'oreille, ni à faire sentir la douceur des *unissons*. Vous pourrez savoir un jour que le propre de cet accord est de déterminer le ton où l'on est. Quant aux tours irréguliers, ils peuvent plaire quoiqu'irréguliers, mais non pas parce qu'ils sont irréguliers : vous verrez souvent confondre ces deux choses. Un visage a des graces, & n'a point de régularité ; aussitôt on dit, l'irrégularité plaît : voilà comme jugent la plupart des hommes.

On ne sauroit trop presser les parties d'une comparaison, parce que les longueurs affoiblissent toujours la liaison des idées : on péche donc par défaut de précision.

„ Comme on voit une colonne, ouvrage d'une „ antique architecture, qui paroît le plus ferme „ appui d'un temple ruineux, lorsque ce grand „ édifice qu'elle soutenoit, fond sur elle sans „ l'abattre ; ainsi la reine se montre le ferme

„ ſoutien de l'état, lorſqu'après en avoir long-
„ tems porté le faix, elle n'eſt pas même cour-
„ bée ſous ſa chûte. *Boſſuet* „

Cette comparaiſon eſt belle ; mais elle auroit plus de force, ſi l'on retranchoit les mots *on voit*, *qui* & *qu'elle ſoutenoit.*

Autre belle comparaiſon avec des longueurs.

„ Nous mourrons tous, diſoit cette femme
„ dont l'écriture a loué la prudence, au deuxie-
„ me livre des Rois : nous allons ſans ceſſe au
„ tombeau ; ainſi que des eaux qui ſe perdent
„ ſans retour. En effet, nous reſſemblons tous
„ à des eaux courantes. De quelque diſtinction
„ que ſe flattent les hommes, ils ont tous une
„ même origine, & cette origine eſt petite.
„ Leurs années ſe pouſſent ſucceſſivement comme
„ des flots, ils ne ceſſent de s'écouler ; tant
„ qu'enfin après avoir fait un peu plus de bruit,
„ & traverſé un peu plus de pays, les uns que
„ les autres, ils vont tous enſemble ſe confondre
„ dans un abyme, où l'on ne reconnoît plus
„ ni princes, ni rois, ni toutes les autres qua-
„ lités ſuperbes qui diſtinguent les hommes ;
„ de même que ces fleuves tant vantés demeu-
„ rent ſans nom & ſans gloire, mêlés dans l'o-
„ céan avec les rivieres les plus inconnues. „

Une comparaiſon péche par des écarts. Boſſuet vient de vous en donner un exemple, lorſque voulant peindre la mort, il ſe détourne tout-à-coup ſur l'origine des hommes, & s'arrête pour dire qu'elle eſt petite & la même pour tous.

Le pere Bouhours veut faire l'apologie de la langue françoiſe, & au lieu de raiſonner, il ſe

perd dans des comparaiſons très-froides, & paroit aller d'écart en écart.

„ Puiſque la langue latine, *dit-il*, eſt la mere „ de l'eſpagnole, de l'italien & du françois, ne „ pourrions-nous pas dire que ce ſont trois „ ſœurs, qui ne ſe reſſemblent point, & qui „ ont des inclinations fort contraires, comme il „ arrive ſouvent dans les familles? Je ne vous „ dirai pas préciſément laquelle des trois eſt „ l'aînée; car le droit d'aîneſſe n'y fait rien, & „ nous voyons tous les jours des cadettes qui „ valent bien leurs aînées. „

Bouhours entreprend enſuite de prouver que quoique notre langue emprunte bien des mots du latin, ce n'eſt pas une raiſon de la juger pauvre. Il n'auroit pas pris la peine de prouver une choſe auſſi évidente, ſi ce n'eût pas été une occaſion de faire de nouvelles comparaiſons. Il dit donc:

„ Un prince qui a beaucoup d'or & d'argent „ dans ſes coffres, ne laiſſe pas d'être riche, „ quoique cet or & cet argent ne naiſſent pas „ dans les terres de ſon état. Ceux qui volent „ le bien d'autrui, s'enrichiſſent à la vérité, par „ des voies injuſtes; mais ils s'enrichiſſent néanmoins, & je n'ai jamais ouï dire que les partiſans fuſſent beaucoup moins à leur aiſe, après „ avoir beaucoup pillé. Mais nous n'en ſommes „ pas à ces termes là: nous parlons d'une fille „ qui jouit de la ſucceſſion de ſa mere; c'eſt-à- „ dire, de la langue françoiſe qui tient ſa naiſſance & ſes richeſſes de la langue latine. Que „ ſi cette fille a fait valoir par ſon induſtrie & „ par ſon travail le bien que ſa mere lui a laiſſé

„ en partage ; si un champ qui ne rapportoit
„ rien est devenu fertile entre ses mains ; si elle
„ a trouvé dans une mine des veines, qu'on n'y
„ avoit pas encore découvertes, je ne vois pas,
„ à vous dire le vrai, qu'elle en soit plus pau-
„ vre, ni plus misérable. „

Voilà une maniere d'écrire dont on ne sauroit trop se garantir ; elle n'a ni agrément ni solidité : c'est un verbiage qui ne laisse rien dans l'esprit. On dit que le latin est une langue-mere, par rapport au françois & à l'italien. Cette expression à l'avantage de la précision : mais le mot *mere* n'y est pas pris avec toutes les idées qui lui sont propres. Il seroit absurde de dire qu'une langue est mere d'une autre comme une femme est mere de ses enfans. Voilà la faute du pere Bouhours : il a pris ce mot à la lettre, & c'est pourquoi il a vu parmi les langues des femmes, des meres, des filles, des sœurs, des familles, des aînées, des cadettes, des successions. Cet écrivain est fécond en mauvaises comparaisons. Aussi, Barbier d'Aucourt, lui reproche-t-il d'avoir comparé les langues à tous les arts, à tous les artisans, cinq fois aux rivieres, & plus de dix fois aux femmes & aux filles. Voici encore un exemple où les comparaisons sont accumulées sans discernement, il est du même auteur.

„ Pour moi je regarde les personnes secretes
„ comme de grandes rivieres, dont on ne voit
„ point le fond, & qui ne font point de bruit;
„ ou comme ces grandes forêts, dont le silence
„ remplit l'ame de je ne sai quelle horreur reli-
„ gieuse. J'ai pour elles la même admiration
„ qu'on a pour les oracles, qui ne se laissent ja-

„ mais découvrir qu'après l'événement des cho-
„ ses; ou pour la providence de Dieu, dont la
„ conduite est impénétrable à l'esprit humain.„

Y a-t-il du jugement à comparer tout-à-la-fois un même homme aux rivieres, aux forêts, aux oracles & à la providence ?

„ Si j'osois faire une comparaison, *dit la*
„ *Bruyere*, entre deux conditions tout-à-fait iné-
„ gales, je dirois qu'un homme de cœur pense
„ à remplir ses devoirs, à-peu-près comme le
„ couvreur songe à couvrir, ni l'un ni l'autre
„ ne cherchent à exposer leur vie, ni ne sont
„ détournés par le péril : la mort pour eux est
„ un inconvénient dans le métier & jamais un
„ obstacle. Le premier aussi n'est guere plus vain
„ d'avoir paru à la tranchée, emporté un ou-
„ vrage, ou forcé un retranchement, que celui-
„ ci d'avoir monté sur des hauts combles, ou
„ sur la pointe d'un clocher ; ils ne sont tous
„ deux appliqués qu'à bien faire, pendant que
„ le fanfaron travaille à ce que l'on dise de lui
„ qu'il a bien fait. „

Il y a de la justesse dans cette comparaison, & d'ailleurs la Bruyere prend toutes les précautions possibles pour la faire passer. On peut la lui pardonner, parce qu'il en a senti le défaut. Mais elle péche en ce que l'état militaire emportant une idée de noblesse, on ne peut le comparer qu'à des choses auxquelles nous attachons la même idée. Il ne suffit pas de prononcer des rapports vrais, il faut encore exprimer les sentimens dont nous sommes prévenus; & nous devons peindre avec des couleurs différentes, suivant que nous portons des jugemens différens.

Si

Si vous me demandez quelles ſont les idées nobles, je vous répondrai, que rien n'eſt plus arbitraire : les uſages, les mœurs, les préjugés en décident. Si la raiſon régloit nos jugemens, l'utilité feroit la loi, & l'état de laboureur feroit le plus noble de tous ; mais nos préjugés en jugent autrement.





CHAPITRE V.

Des oppositions & des antitheses.

Les couleurs vives d'une draperie donnent de l'éclat à un beau teint; les couleurs sombres lui en donnent encore : quand il ne s'embellit pas en dérobant des nuances aux objets qui l'approchent, il s'embellit par le contraste. Voilà, Monseigneur, une image sensible des comparaisons & des antitheses. Vous avez vu quelle lumiere, quelle grace & quelle force une pensée reçoit d'une pensée qui lui ressemble : il s'agit actuellement de considérer ce qu'elle reçoit d'une pensée qui lui est opposée. Dans l'un & l'autre cas on compare : mais la comparaison de deux idées qui contrastent, est proprement ce qu'on nomme *opposition* & *antithese*.

Il y a opposition toutes les fois qu'on rapproche deux idées qui contrastent ; & il y a antithese lorsqu'on choisit les tours qui rendent l'opposition plus sensible. Ainsi, l'opposition est plus dans les idées, & l'antithese est plus dans les mots.

Dans le tableau de la naissance de Louis XIII, Rubens a peint la joie & la douleur sur le visage de Marie de Médicis. Voilà deux sentimens opposés : ils naissent du sujet même, ils en sont partie : ce sont des accessoires qui lui sont essentiels. Mais ce n'est là qu'une opposition.

Monime dans la néceſſité d'épouſer Mithridate, a pour Xipharès une paſſion qui lui eſt chere & qui l'afflige.

> Vous m'aimez dès long-tems; une égale tendreſſe
> Pour vous depuis long-tems m'afflige & m'intéreſſe.

Quoique ces ſentimens ſe combattent, ils ſont ſi naturellement enſemble, qu'il ne paroît pas que Racine ait penſé à faire une antitheſe. En effet, en faiſant dire à Monime *m'afflige & m'intéreſſe*, il lui fait prendre l'expreſſion ſimple des ſentimens qu'elle éprouve ; & s'il lui faiſoit tenir un langage, où ce contraſte fût plus marqué, il la feroit ſortir de ſon caractere.

Mais Xipharès, qui apprend qu'il eſt aimé reçoit au même inſtant l'ordre d'éviter ce qu'il aime. Heureux tout à la fois & malheureux, il eſt frappé de ce contraſte, & il le marque dans tout ſon diſcours; parce que les mots qui l'expriment davantage, ſont ceux qui doivent plus naturellement s'offrir à lui.

> Quelle marque, grands dieux, d'un amour déplorable !
> Combien en un moment heureux & miſérable !
> De quel comble de gloire & de félicités,
> Dans quel abyme affreux vous me précipitez !

Vous voyez que l'oppoſition eſt dans les mots autant que dans les idées; c'eſt une antitheſe.

Phedre eſt honteuſe de ſa paſſion, elle ſe la reproche, elle veut ceſſer de vivre :

> Soleil, je te viens voir pour la derniere fois.

Et au même inſtant elle s'occupe de l'objet qu'elle aime, du plaiſir de le voir :

Dieux, que ne suis je assise à l'ombre des forêts !
Quand pourrai-je au travers d'une noble poussiere
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carriere !

Phedre qui veut mourir, & qui veut vivre, qui veut voir Hyppolite, & qui veut le fuir, eût pu faire des antitheses, & le fond de cette pensée eût été le même : mais l'expression simple des sentimens, qui se combattent en elle, peint beaucoup mieux son égarement.

Vous voyez donc qu'au lieu de mettre de l'opposition jusques dans les mots, il faut quelquefois la laisser uniquement dans les sentimens qui se contrastent : c'est avec ce discernement qu'on fait usage des antitheses.

Madame de Sévigné, voulant exprimer son amitié pour sa fille, rapproche des sentimens bien différens, & paroit cependant moins occupée à les opposer, qu'à dire seulement ce qu'elle sent.

„ Quand j'ai passé sur ces chemins, j'étois
„ comblée de joie dans l'espérance de vous voir
„ & de vous embrasser ; & en retournant sur
„ mes pas, j'ai une tristesse mortelle dans le
„ cœur, & je regarde avec envie les sentimens
„ que j'avois en ce tems-là. „

Elle fait presque une antithese lorsque parlant du chagrin de Madame de la Fayette au sujet de la mort de M. de la Rochefoucault, elle dit :

„ Le tems, qui est si bon aux autres, aug-
„ mente & augmentera sa tristesse. „

Elle eût pu dire : *le tems qui console les autres, l'afflige* ; ou *le tems qui diminue la tristesse des autres, augmente la sienne*. Mais le tour qu'elle

a pris eſt bien préférable. Une regle générale, c'eſt que l'antitheſe n'eſt la vraie expreſſion du ſentiment, que lorſque le ſentiment ne peut pas être exprimé d'une autre maniere : c'eſt pourquoi elle eſt bien dans la bouche de Xiparès, & elle eût été déplacée dans la bouche de Phedre.

Deux vérités, qui ont quelque oppoſition, s'éclairent en ſe rapprochant, & paroiſſent s'éclairer davantage, à proportion que l'oppoſition eſt plus marquée : alors il y a peu de riſque à faire des antitheſes.

„ Nous aimons toujours ceux qui nous admi-
„ rent, & nous n'aimons pas toujours ceux
„ que nous admirons. *La Rochefoucault.* „

„ On incommode ſouvent les autres, quand
„ on croit ne les jamais incommoder. *La Ro-*
„ *chefoucault.* „

M. de la Rochefoucault avoit dit :

„ Nous n'avons pas aſſez de force pour ſuivre
„ toute notre raiſon.

M. de Grignan changea cette maxime de cette ſorte.

„ Nous n'avons pas aſſez de raiſon pour em-
„ ployer toute notre force.

Ces deux maximes ſont une antitheſe dans l'expreſſion : mais elles pourroient bien n'exprimer qu'une même choſe.

Quelquefois la penſée d'un écrivain fait contraſte avec la penſée de celui qui lit. Il me ſemble, par exemple, que pour remarquer avec plaiſir des défauts dans les autres, il faudroit ſoi-même n'en point avoir, & c'eſt ce qui donne plus de grace à cette maxime de la Rochefoucault.

• „ Si nous n'avions point de défauts, nous ne „ prendrions pas tant de plaiſir à en remarquer „ dans les autres. „

Madame de Maintenon a écrit, que Louis XIV croyoit ſe laver de ſes fautes, lorſqu'il étoit implacable ſur celles des autres. Il n'y a pas d'antitheſe dans ce tour : mais vous pourriez dire en conſéquence qu'on eſt ſévere pour les autres, lorſqu'on eſt indulgent pour ſoi ; & ce ſeroit une antitheſe.

Je vous ferai remarquer à cette occaſion, comment les grands ſont jugés par les perſonnes mêmes qu'ils croient leur être le plus attachées. Madame de Maintenon, qui blâmoit Louis XIV, le laiſſoit faire, & l'a même plus d'une fois excité à être ſévere. Elle nourriſſoit donc en lui des défauts qu'elle condamnoit.

Les antitheſes ſont toujours bonnes, lorſque les acceſſoires qu'elles ajoutent, caractériſent la choſe, ou expriment les ſentimens qu'on veut inſpirer. Hors delà, c'eſt le plus froid de tous les tours.

Cependant il y a bien des écrivains qui en abuſent. Ils ne parleront point d'une vertu ſans la mettre en oppoſition avec le vice, qui en approche davantage. Ils diront qu'un homme eſt courageux ſans être téméraire ; économe ſans être avare ; hardi, mais prudent ; entreprenant, mais meſuré, &c. Vous ſentez que ce ſtyle ne demande aucune ſorte de génie. Ce n'eſt pas qu'on ne puiſſe quelquefois marquer ces différences : mais il faut qu'elles naiſſent du fond du ſujet, & qu'elles ſoient indiquées par le caractere même de la perſonne qu'on veut peindre.

Dans un tableau bien fait, tout doit être le principe ou l'effet de l'action. Ce qu'on ajoute uniquement pour l'orner, est superflu ou pis encore. Si vous représentez un homme dans l'action, contentez-vous de le dessiner correctement : alors on admirera du moins la précision de votre pinceau. Mais vous ferez grimacer vos figures, si vous altérez les traits pour les faire contraster.

On rencontre dans le monde des personnes qui se piquent de faire des portraits. Plus elles y ont prodigué les antitheses, plus leur style paroit recherché. C'est que ne connoissant pas les modeles qu'elles ont voulu peindre, on ne comprend pas ce qui a pu autoriser une répétition si fréquente de cette figure. Aussi quelque succès que ces sortes d'ouvrages aient dans une société, ils réussissent peu dans le public.

Quand nous lirons Fléchier, j'aurai plus d'une fois occasion de vous faire remarquer l'abus des antitheses : il suffira aujourd'hui de vous en donner un ou deux exemples.

„ Ces soupirs contagieux qui sortent du sein „ d'un mourant, pour faire mourir ceux qui „ vivent. „

Faire mourir ceux qui vivent ? & qui donc peut-on faire mourir ? on voit bien que l'orateur veut faire avec *mourant* une antithese.

Voici un autre passage où il sacrifie la vérité à la démangaison de faire contraster les mots.

„ Qui ne sait qu'elle fut admirée dans un âge, „ où les autres ne sont pas encore connues ; „ qu'elle eut de la sagesse dans un tems, où l'on

„ n'a presque pas encore de la raison ; qu'on „ lui confia les secrets les plus importans , dès „ qu'elle fut en âge de les entendre ; que son „ naturel heureux lui tint lieu d'expérience , „ dès ses plus tendres années ; & qu'elle fut capable de donner des conseils en un tems, où „ les autres sont à peine capables d'en recevoir. „



CHAPITRE VI.

Des tropes.

Un mot eſt pris dans le ſens primitif, lorſqu'il ſignifie l'idée pour laquelle il a d'abord été établi ; & lorſqu'il en ſignifie une autre, il eſt pris dans un ſens emprunté. *Réflexion*, par exemple, a premiérement déſigné le mouvement d'un corps qui revient après avoir heurté contre un autre ; & enſuite il eſt devenu le nom qu'on donne à l'attention, lorſqu'on la conſidere comme en allant & revenant d'un objet ſur un objet, d'une qualité ſur une qualité, &c.

Les mots employés dans un ſens emprunté s'appellent *tropes*, du grec *tropos*, dont la racine eſt *trepo*, *je tourne.* Ils ſont conſidérés comme une choſe qu'on a tournée pour lui faire préſenter une face, ſous laquelle on ne l'avoit pas d'abord enviſagée.

Comme les rhéteurs appellent tropes les mots pris dans un ſens emprunté, ils appellent noms propres ceux qu'on prend dans le ſens primitif : & il faut remarquer qu'il y a de la différence entre le nom propre & le mot propre. Quand on dit qu'un écrivain a toujours le mot propre, on n'entend pas qu'il conſerve toujours aux mots leur ſignification primitive ; on veut dire que ceux dont il ſe ſert, rendent parfaitement toutes ſes idées : le nom propre eſt le nom de la choſe ; le mot propre eſt toujours la meilleure expreſſion.

Vous connoiſſez par quelle analogie un mot paſſe d'une ſignification primitive à une ſignification empruntée. Vous avez occaſion de le remarquer tous les jours, & vous n'ignorez pas que les noms des idées qui s'écartent des ſens, ſont ceux-même qui, dans l'origine, ont été donnés aux objets ſenſibles. Vous concevez même que les hommes n'ont pas eu d'autre moyen pour déſigner ces ſortes d'idées, & vous vous confirmez dans ce ſentiment toutes les fois que l'étymologie vous étant connue, vous pouvez ſuivre toutes les acceptions d'un mot.

On nomme, par exemple, *ame*, *eſprit*, cette ſubſtance ſimple qui ſeule ſent, qui ſeule penſe; & ces dénominations ne ſignifient originairement qu'un ſouffle, qu'un air ſubtil. Veut-on parler de ces qualités? on ſemble lui communiquer celles du corps, on dit *l'étendue*, *la profondeur*, *les bornes* de l'eſprit, *les penchans*, *les inclinations*, *les mouvemens* de l'ame. Ainſi les tropes paroiſſent donner des figures aux idées mêmes qui s'éloignent le plus des ſens; & c'eſt peut-être là ce qui les fait appeller *figures* ou *expreſſions figurées*.

Cette dénomination eſt un trope elle-même, & on pourroit l'étendre à toutes les manieres dont nous exprimons: car, quel que ſoit notre langage, nos penſées ſemblent toujours prendre quelque forme, quelque figure. Mais il ſuffit pour le préſent de conſidérer *figure* & trope comme ſynonymes.

Vous voyez que la nature des tropes ou figures eſt de faire image, en donnant du corps & du mouvement à toutes nos idées. Vous con-

cevez combien ils ſont néceſſaires, & combien il nous ſeroit ſouvent impoſſible de nous exprimer ſi nous n'y avions recours. Il nous reſte à rechercher avec quel diſcernement nous devons nous en ſervir, pour donner à chaque penſée ſon vrai caractere.

Tout écrivain doit être peintre, autant du moins que le ſujet qu'il traite le permet. Or, nos penſées ſont ſuſceptibles de différens coloris : ſéparées chacune a une couleur qui lui eſt propre : rapprochées, elles ſe prêtent mutuellement des nuances, & l'art conſiſte à peindre ces reflets. Ainſi donc que le peintre étudie les couleurs qu'il peut employer, étudions les tropes, & voyons comment ils produiſent différens coloris.

Une image doit contribuer à la liaiſon des idées, ou du moins elle ne doit jamais l'altérer. Son moindre avantage eſt de faire tomber ſous le ſens juſqu'aux idées les plus abſtraites.

Lorſque voulant expliquer la génération des opérations de l'ame, vous dites, Monſeigneur, qu'elles prennent leur ſource dans la ſenſation, & que l'attention ſe jette dans la comparaiſon, la comparaiſon dans le jugement, &c. vous comparez toutes ces opérations à des rivieres, & ces mots *ſource* & *ſe jette* ſont des tropes, qui rendent votre penſée d'une maniere ſenſible. Nous employons ce langage dans toutes les occaſions qui ſe préſentent, & vous éprouvez tous les jours combien il eſt propre à vous éclairer.

Les tropes qui répandent une grande lumiere, ne ſauroient nuire à la liaiſon des idées : ils y contribuent au contraire. Il n'eſt peut-être pas auſſi aiſé de choiſir parmi ces figures, lorſqu'on

doit se borner à accompagner d'accessoires convenables une pensée, qui est par elle-même dans un grand jour : c'est alors que le discernement est surtout nécessaire.

Les rhéteurs distinguent bien des especes de tropes ; mais il est inutile de les suivre dans tous ces détails. C'est uniquement à la liaison des idées à vous éclairer sur l'usage que vous en devez faire ; & quand vous saurez appliquer ce principe, il vous importera peu de savoir si vous faites une métonymie, une métalepse, une lilote, &c..... Gardez-vous bien de mettre ces noms dans votre mémoire. Mais venons à des exemples.

Pourquoi peut-on quelquefois substituer *voile* à *vaisseau*, & pourquoi ne le peut-on pas toujours? On dira *une flotte de vingt voiles sortit des ports, & prit sa route vers Port-Mahon*; & on ne dira pas, *une flotte de vingt voiles se battit contre une flotte de vingt voiles.* Dans ce dernier cas, il faut dire, *une flotte de vingt vaisseaux.*

La raison de cet usage est sensible. Les voiles représentent non-seulement les vaisseaux, ils les représentent encore en mouvement : car ils sont l'instrument qui les fait mouvoir. Toutes les fois donc que vous dites, *vingt voiles sortirent du port, & prirent la route, &c.* ce trope fait une image qui se lie avec l'action de la chose : mais lorsqu'il s'agit d'un combat, les voiles n'en sont plus l'instrument, & l'image devient confuse, parce qu'elle n'a pas assez de rapport avec l'action.

Vous direz cependant à votre choix : *nous avions une flotte de 20 voiles ou de vingt vaisseaux.*

Vous donnerez même la préférence au trope, parce que vous le pouvez toutes les fois que l'image ne contrarie point la liaison des idées.

Lorsque *voile* est pris dans la signification primitive, il ne désigne qu'une partie du vaisseau: mais lorsqu'on le substitue au mot *vaisseau*, il s'approprie une nouvelle idée, & il y ajoute pour accessoire l'image des vents qui soufflent dans les voiles déployées. C'est ainsi qu'un mot, en passant du propre au figuré, change de signification: la premiere idée n'est plus que l'accessoire, & la nouvelle devient la principale.

On dit d'un peintre, *c'est un grand pinceau*, & d'un écrivain, c'est *une belle plume*: mais on ne dit pas, *la vie de ce grand pinceau*, *de cette belle plume*. Vous en voyez la raison; c'est que les idées de *plume* & de *pinceau* n'ont pas de rapport avec les actions d'un peintre & d'un écrivain: elles n'en ont qu'avec leurs ouvrages. Ces exemples font déjà comprendre comment vous devez employer les tropes.

> Vous juriez autrefois que ce fleuve rebelle
> Se feroit vers sa source une route nouvelle,
> Plutôt qu'on ne verroit votre cœur dégagé.
> Voyez couler ces eaux dans cette vaste plaine,
> C'est le même penchant qui toujours les entraine:
> Leur cours ne change point, & vous avez changé.

Ces vers sont beaux: mais vous y ajouterez une image, si substituant *cette onde à ce fleuve*, & *ces flots* à *ces eaux*, vous dites avec Quinault:

> Vous juriez autrefois que cette onde rebelle
> Se feroit vers sa source une route nouvelle,
> Plutôt qu'on ne verroit votre cœur dégagé:

Voyez couler ces flots dans cette vaſte plaine,
C'eſt le même penchant qui toujours les entraîne;
Leur cours ne change point, & vous avez changé.

Ces tropes rétablis s'accordent parfaitement avec le tableau que le poëte met ſous nos yeux; & en les retranchant, j'ai fait comme un peintre, qui voulant repréſenter le cours d'une riviere, éviteroit de peindre les ondes & les flots.

Les tropes qui ſont image, ont ſouvent l'avantage de la préciſion.

„ La haine publique ſe cache d'ordinaire ſous „ l'adulation.

Il faudroit un long diſcours pour rendre cette penſée ſans figures. Il en eſt de même de ce vers ou Deſpréaux peint un joueur.

Voit ſa vie ou ſa mort ſortir de ſon cornet.

Quand même l'expreſſion figurée ſeroit plus allongée, elle doit être préférée, ſi l'image eſt belle.

„ Que vous dites bien ſur la mort de Mr. de „ la Rochefoucault, & de tous les autres : on „ ſerre les files, il n'y paroit plus. *Mme. de Sévigné.*

Il eût été plus court de dire, *on ſe conſole*; mais le trope embellit une penſée commune.

Il y a des mots qui ſont de vrais tropes, & qui ne paroiſſent plus l'être. Tel eſt *inſpirer*, qui ſignifie proprement *ſouffler dedans.* Mais comme il a perdu cette ſignification, il ne préſente plus aucune image. Il faut donc, ſi l'on veut peindre, ſubſtituer une autre figure. C'eſt ce qu'à fait Deſpréaux.

O nuit, que m'as-tu dit, quel démon ſur la terre
Souffle dans tous les cœurs la fatigue & la guerre?

Ce poëte pouvoit dire, *inspire à tous les cœurs*; ç'eût été encore une image; mais on l'eût à peine apperçue. Il y a cependant un défaut dans la figure dont il se sert : c'est que le mot *souffler* est relatif à quelque chose, qui est agité, qui est mis en mouvement, qui est transporté d'un lieu dans un autre. Or, on ne peut pas se représenter la fatigue sous une pareille image : on ne souffle dont pas la fatigue.

On est si fort accoutumé de dire que tout a plusieurs faces, qu'on ne remarque pas que cette expression est figurée. Mme. de Sévigné dit, *tout est à facettes*, & donne plus de corps à cette pensée.

Lorsque le duc d'Anjou, philippe V, monta sur le trône, Louis XIV pouvoit dire, *l'Espagne & la France ne seront plus divisees* : mais cette expression eût à peine paru figurée. Il pouvoit dire encore, *il n'y a plus de barriere entre la France & l'Espagne*, & la figure eût été plus sensible. Il fit mieux, & il dit, *il n'y a plus de Pyrénées* : mot d'autant plus heureux, qu'il ne convient qu'à ces deux royaumes. Vous voyez par cet exemple comment les tropes doivent être accommodés aux sujets.

Ils s'accommodent aussi avec les jugemens que nous portons & que nous voulons faire porter aux autres. Mr. de Coulange voulant plaisanter sur la passion que Made. de Sévigné avoit pour Made. de Grignan, s'exprime ainsi :

Voyez-vous bien cette femme-là ? elle est toujours en présence de sa fille.

Made. de Sévigné ne pouvoit être offensée d'un badinage, qui représentoit si bien son amour

pour sa fille; & quoique cette expression, *est toujours en présence*, paroisse un peu recherchée, je ne la blame pas; parce que le ton de badinage permet des libertés, que ne permettroit pas un ton plus sérieux.

Si, ayant à vivre avec des hommes qui n'oseront jamais vous donner des ridicules, il pouvoit vous être permis de leur en donner; je vous donnerois pour regle cette plaisanterie de M. de Coulange : je vous dirois que vous ne devez jamais vous en permettre, qu'autant qu'elles retraceront des idées agréables à la personne sur laquelle vous paroîtrez jeter un petit ridicule; mais il faut pour cela un discernement, dont les princes sont rarement capables. Comme on ne les plaisante jamais, & qu'au contraire on les flatte toujours, ils n'ont pas appris à sentir ce qu'une plaisanterie peut avoir d'offensant : ne vous en permettez donc jamais.

Vous voyez que dans le choix des expressions figurées, il faut considérer le caractere du sujet, les jugemens que nous en portons, & le ton badin où sérieux que nous avons pris: il faut encore avoir égard aux sentimens que nous éprouvons.

Je cours, dit Télémaque à Calypso, *avec les mêmes dangers qu'Ulysse, pour apprendre où il est. Mais que dis-je? Peut-être qu'il est maintenant enseveli dans les profonds abymes des mers.*

Si Télémaque parloit de quelqu'un, à qui il prît peu d'intérêt, il diroit simplement, *peut-être qu'il a péri dans un naufrage:* car rien alors ne seroit plus déplacé que cette figure; *il est enseveli dans les profonds abymes des mers*; mais il parle

parle d'un pere qu'il aime. Son intérêt est vif, sa frayeur est grande, il voit ce qu'il craint, il peint ce qu'il voit, & tout dans son langage est lié aux sentimens d'amour & de crainte qui l'agitent.

Ce ne sont pas-là les sentimens de Calypso. Aussi emploie-t-elle d'autres images, lorsqu'elle veut faire croire à Télémaque qu'Ulysse a péri.

Il voulut me quitter, dit-elle, *il partit*, & *je fus vengée par la tempête : son vaisseau après avoir été le jouet des vents, fut enseveli dans les ondes.*

Si Ulysse n'avoit pas échappé au naufrage, elle pourroit s'arrêter sur l'image *d'enseveli*, & sa colere lui feroit tenir le même langage, que l'amour & la crainte font tenir à Télémaque. Elle jouiroit de sa vengeance en représentant Ulysse enseveli dans les profonds abymes des mers. Mais elle sait qu'il vit encore, & elle ne fait entendre le contraire, que dans l'espérance de retenir Télémaque. Cependant la tempête & le vaisseau qui a péri, après avoir été le jouet des vents, sont des images cheres à sa colere, parce qu'elles lui retracent les dangers qu'Ulysse a courus. Aussi elle s'y arrête avec complaisance, & elle se peint jusqu'aux ondes.

Pour sentir encore mieux cette différence, mettons dans la bouche de Télémaque les paroles de Calypso.

Je cours avec les mêmes dangers qu'Ulysse, pour apprendre où il est. Mais que dis-je ? peut être qu'après avoir été le jouet des vents, il est enseveli dans les ondes.

Vous sentez qu'*après avoir été le jouet des*

vents eſt une image qui ne doit pas s'offrir à Télémaque: ſon amour & ſa crainte ne le permettent pas, il ne peut voir que le naufrage. Il ſeroit tout auſſi déplacé de faire tenir à Calypſo le langage de Télémaque.

Il voulut me quitter, il partit & je fus vengée par la tempête: ſon vaiſſeau fut enſeveli dans les profonds abymes des mers.

Il n'eſt pas naturel que l'œil de Calypſo ſuive juſques dans ces abymes un vaiſſeau où elle ſait qu'Ulyſſe n'étoit plus, & les dangers que ce Grec a courus, ſont les ſeules images qu'elle peut ſe retracer avec plaiſir.

Quoique je ne veuille pas entrer dans le détail de toutes les eſpèces de tropes, il en eſt deux que je vous ferai remarquer plus particuliérement, parce qu'ils ſont fort connus. L'un eſt la métaphore. Ce trope eſt l'expreſſion abrégée d'une comparaiſon. Quand l'on dit, par exemple, *donner un frein à ſes paſſions*, c'eſt en quelque ſorte arrêter ſes paſſions, comme l'on arrête un cheval avec un frein. Vous voyez que la comparaiſon eſt dans l'eſprit, & que le langage n'en donne que le réſultat. Ce que nous avons dit des comparaiſons, doit s'appliquer aux métaphores. Je vous ferai ſeulement remarquer qu'à conſulter l'étymologie, tous les tropes ſont des métaphores; car métaphore, ſignifie proprement un mot tranſporté d'une ſignification à une autre.

L'autre trope eſt l'hyperbole: ce mot ſignifie *excès*. Cette figure eſt chere à tous ceux qui, ne voyant pas avec préciſion, n'imaginent pas qu'on puiſſe jamais dire trop. L'uſage en a introduit quelques-unes: *plus vite que le vent; répandre*

des ruisseaux de larmes. On peut les employer, parce que l'esprit s'étant fait une habitude d'en retrancher l'excès, elles rentrent dans l'ordre des figures qui se conforment à la liaison des idées.

L'hyperbole est propre à peindre le désordre d'un esprit à qui une grande passion exagère tout. Voilà les seuls cas où l'on doit se permettre cette figure. Malherbe en a prodigieusement abusé en parlant de la pénitence de saint Pierre.

C'est alors que ses cris en tonnerres éclattent,
Ses soupirs se font vents qui les chênes combattent;
Et ses pleurs, qui tantôt descendoient mollement,
Ressemblent un torrent, qui des hautes montagnes,
Ravageant & noyant les voisines campagnes,
Veut que tout l'univers ne soit qu'un élément.

Il y a des tropes qui ne font point d'image, & qui cependant ont quelquefois de la grace : ce sont ceux où l'on substitue au nom d'une chose le nom d'un signe que l'usage a choisi pour la désigner. On les nomme *symboles*. Despréaux a dit :

La Seine a des Bourbons, le Tibre a des Césars.

Et il a préféré avec raison ce tour à celui-ci.

La France a des Bourbons & Rome a des Césars.

En vain au Lion Belgique
Il voit l'Aigle Germanique
Uni sous les Léopards.

Par le Lion, l'Aigle & les Léopards, Despréaux désigne trois nations : les Hollandois, les Allemands & les Anglois. Si ces tropes ne contribuent pas à la liaison des idées, ils n'y sont pas contrai-

res. Ils ont le petit avantage de prendre le mot dans un fens détourné ; c'eſt pour cette raiſon qu'ils nous plaiſent, & que les poëtes & les orateurs leur donnent la préférence. Il faut convenir que ces figures tiennent le dernier rang.

Les anciens faiſoient un grand uſage de ces tours. Ils avoient donné des ſymboles aux fleuves, aux nations, aux divinités, aux vertus, aux vices mêmes. Leur poëſie eſt remplie de ces mots dont le ſens eſt détourné ſans être obſcur, & elle a un langage tout différent de celui de la proſe. Ce ſont des noms harmonieux, des noms hors de l'uſage vulgaire, des noms qui tiennent à la religion, & dont les acceſſoires ſont enveloppés dans des idées myſtérieuſes, toujours agréables à l'imagination.

Ce langage ſymbolique a ceſſé avec la religion qui lui avoit donné naiſſance. Un poëte ne ſeroit plus entendu, s'il en vouloit faire le même uſage que les anciens. On n'eſt pas poëte aujourd'hui par le ſeul choix des mots, il faut l'être par les idées ; & la poeſie eſt devenue un art bien difficile. Vous vous en convaincrez quelque jour.

Après vous avoir montré avec quel diſcernement vous devez vous ſervir des tropes, il eſt à propos de vous prévenir ſur les fautes où vous pourriez tomber en les employant.

Premiérement on ne doit pas rapprocher des figures, dont les acceſſoires ſe contrarient.

„ Ce prince abuſa moins du deſpotiſme que ſes „ prédéceſſeurs ; il diminua les chaînes de ſes ſu- „ jets & rendit le joug plus léger „.

Le *joug* & les *chaînes* se contrarient. On ne met pas un joug à ceux qu'on enchaîne, on n'enchaîne pas ceux à qui on met un joug. Les chaînes ôtent la liberté d'agir, le joug règle l'action.

Madame de Sévigné rapproche des figures, qui ne peuvent s'associer, lorsqu'elle donne un moule à l'esprit & au cœur, qu'elle en fait des métaux & de la vieille roche.

„ Il n'y a point d'esprit ni de cœur sur ce mou-„ le; ce sont de ces sortes de métaux, qui ont été „ altérés par la corruption du tems; enfin, il „ n'y en a plus de cette vieille roche „.

En second lieu, il faut éviter les tropes, lorsque les accessoires qui les accompagnent, n'ont pas de rapport avec la chose dont nous parlons. En pareil cas, ils sont extrêmement froids.

„ Le P. Bourdaloue a prêché ce matin au-delà „ des plus beaux sermons qu'il ait jamais fait „. *Sévigné.*

Au-deçà, & *au-delà* n'ont aucune analogie avec la perfection des choses. On seroit plus fondé à regarder comme mal en soi, tout ce qui est en deçà ou delà du bien.

„ Que vous dirai-je de l'intérêt que je prends à „ vous, à vingt lieues à la ronde „? *Sévigné.*

Ce tour est encore bien froid.

„ C'est l'usage qui a élevé ces mots au-dessus de „ leur origine, qui est basse d'elle-même; & si je „ voulois me servir de métaphores, je dirois, qu'a-„ près leur avoir donné le droit de bourgeoisie, „ il leur a encore donné des lettres de noblesse „. *Bouhours.*

Qu'est-ce donc que des mots bourgeois, & des mots qui ont des lettres de noblesse?

„ Les métaphores ſont des voiles tranſparens ; „ qui laiſſent voir ce qu'ils couvrent, ou des ha- „ bits de maſque, ſous leſquels on reconnoît la „ perſonne qui eſt maſquée „. *Bouhours.*

Les bonnes métaphores ne voilent ni ne maſquent : elles préſentent, au-contraire, les choſes par les côtés qui les caractériſent, & elles les mettent dans leur vrai jour.

Deſpréaux n'a pu faire paſſer la hauteur des vers, expreſſion que la rime lui a dictée. Bouhours dit qu'elle ne peut etre blâmée, que par des méchans critiques : mais certainement des bons écrivains ne la répetteront pas.

En troiſieme lieu, les figures ſont encore bien froides, quand les rapports ſont vagues.

„ J'ai accoutumé de lui dire que ſon ſtyle n'eſt „ qu'or & azur, & que ſes paroles ſont toutes d'or „ & de ſoie ; mais je puis dire avec plus de vérité „ que ce ne ſont que perles & que pierreries „ *Vaugelas.*

Cette ſymmétrie de figures froides qui vont deux à deux, eſt glaçante.

En quatrieme lieu, on doit prendre garde de ne pas joindre à des figures reçues, des acceſſoires tout-à-fait étrangers.

„ Alexandre fut heureux toute ſa vie, parce „ qu'elle devoit être de courte durée : ſi ſa carriere „ eût été de plus longue étendue, il eût trouvé „ au bout les épines des roſes dont la fortune l'a- „ voit couronné „. *St. Evremont.*

Alexandre couronné de roſes par la fortune eſt une image contraire à toutes les idées reçues : mais St. Evremont avoit beſoin d'épines, & les lauriers n'en ont pas.

Et le fer à la main briguer le privilege
De mourir en héros.
Rousseau.

Briguer a des accessoires qui ne conviennent pas à la pensée de Rousseau : car on ne brigue pas avec le fer, mais avec des soins, des promesses, des dons, &c.

Il y a bien des manieres de se tromper sur le choix des expressions figurées. Cependant il ne faudroit pas être scrupuleux jusqu'à les condamner, uniquement parce qu'on auroit quelque répugnance à les employer. Il faut voir si cette répugnance est fondée : quelques exemples éclairciront ma pensée.

Vomir des injures est une métaphore, qui dans sa nouveauté déplut aux femmes, parce que, dit Vaugelas, l'idée en est désagréable. C'est une fausse délicatesse ; il y auroit bien peu de jugement à vouloir en pareil cas employer de plus belles couleurs. Cette figure est bonne, par la raison même qui la fait condamner : aussi l'usage l'a-t-il adoptée.

Nicole a dit : *l'orgueil est une enflûre du cœur.* L'expression est juste, parce que le cœur est regardé comme le siege de l'orgueil, & qu'une enflûre n'a que l'apparence de l'embonpoint. Madame de Sévigné fut d'abord choquée de cette métaphore : à la vérité, elle s'y accoutuma dans la suite, & elle la trouva bonne. Je conjecture que son dégoût venoit du rapport qu'a *l'enflûre du cœur* avec *avoir le cœur gros* : expression populaire, qui signifie être prêt à répandre des larmes. Il

ne faut pas être arrêté par de pareils scrupules. Racine a dit & fort bien.

Le cœur gros de soupirs qu'il n'a point écoutés.

Les rhéteurs avertissent continuellement de ne pas tirer les figures de trop loin : mais ils ne savent guere ce qu'ils veulent dire. Il est certain que, tout étant d'ailleurs égal, elles ne sont jamais plus belles, que lorsqu'elles rapprochent des idées plus éloignées : tout consiste dans la maniere de les employer.

Il y a des personnes qui trouvent de la hardiesse à se servir d'un nouveau tour : elles blâment tout ce qui n'a pas été dit. M. de Fontenelle a été critiqué pour avoir osé dire : *ces vérités se ramifient presqu'à l'infini. Donner des scenes au public* a paru recherché au pere Bouhours ; & il n'a pas tenu aux grammairiens que notre langue n'ait été privée de quantité d'expressions qui sont une partie de sa richesse. Consultez donc uniquement le principe de la liaison des idées ; & , sans vous occuper de ce qui a été dit, ou de ce qui ne l'a pas été, songez uniquement à ce qui peut se dire. Etudiez bien les idées que vous voulez rendre par des images : imitez le peintre qui dessine ses figures, avant de les draper.





CHAPITRE VII.

Comment on prépare, & comment on soutient les figures.

„ Vous êtes bonne, quand vous dites que vous „ avez peur des beaux-esprits. Hélas ! Si vous sa- „ viez combien ils sont empêchés de leur person- „ ne, vous les mettriez bientôt à hauteur d'appui „.

A hauteur d'appui est ici une figure trop brusque, & qu'on a même de la peine à entendre : mais si l'on dit avec Madame de Sévigné.

„ Hélas ! si vous saviez combien ils sont empê- „ chés de leur personne, & combien ils sont pe- „ tits de près, vous les remettriez bientôt à hau- „ teur d'appui „.

Voilà ce que j'appelle une figure préparée. En voici une au-contraire qui ne l'est pas.

„ On voit peu d'esprits entiérement stupides, „ l'on en voit encore moins qui soient sublimes & „ transcendans. Le commun des hommes nage „ entre les deux extrémités „. *La Bruyere.*

Le mot *nager* vient mal après ces deux classes d'esprits : cette figure avoit besoin d'être préparée. Il faut ici multiplier les exemples ; ils vous instruiront mieux que des préceptes.

„ Si Rome a plus porté de grands hommes qu'au- „ cune autre ville qui eût été avant elle, ce n'a „ point été par hasard ; mais c'est que l'état ro- „ main, constitué de la maniere que nous avons

„ vu, étoit, pour ainſi dire, du tempérament „ qui devoit ètre le plus fécond en héros „.

Conſtitué prépare *tempérament*. Cependant, comme Boſſuet n'a pas trouvé ce trope aſſez préparé, il ſauve ce qu'il a de plus bruſque, en ajoutant, *pour ainſi dire*. Il n'auroit pas eu beſoin de cette précaution, s'il eût repréſenté la république comme un corps & qu'il eût dit: *c'eſt que le corps de la republique conſtitué de la maniere que nous l'avons vu, étoit du tempérament qui devoit être le plus fécond en héros.*

Que ſa vérité propice
Soit contre leur artifice
Ton plus invincible mur;
Que ſon aile tutélaire
Contre leur âpre colere
Soit ton rempart le plus ſûr.

Rouſſeau

Voilà une confuſion de figures qui ne ſont point préparées. Qu'eſt-ce en effet qu'une vérité qui eſt un mur contre l'artifice, & qu'une aile qui eſt un rempart contre la colere?

Boſſuet a dit: *c'eſt en cette ſorte que les eſprits une fois émus, tombant de ruine en ruine, ſe ſont diviſés en tant de ſectes.*

Des eſprits ne tombent pas de ruine en ruine, & il faudroit bien des précautions pour préparer une pareille figure.

Quelquefois c'eſt à la penſée même, exprimée dans les termes propres, à préparer la figure.

Je ſuis ſans-ceſſe occupée de vous, ma chere enfant; je paſſe bien plus d'heures à Grignan qu'aux Rochers. Sévigné.

Je passe bien plus d'heures à Grignan qu'aux Rochers est un trope qu'on n'entendroit pas, si la même pensée n'avoit pas d'abord été rendue dans les termes propres. Il en est de même de la pensée suivante :

Pour vous, c'est par un effort de mémoire que vous pensez à moi; la providence n'est pas obligée de me rendre à vous, comme ces lieux-ci doivent vous rendre à moi. Sévigné.

Où sont ces fils de la terre
Dont les fieres légions
Devoient allumer la guerre
Au sein de nos régions ?
La nuit les a rassemblées,
Le jour les voit écoulées
Comme de foibles ruisseaux,
Qui gonflés par quelqu'orage,
Viennent inonder la plage
Qui doit engloutir leurs eaux.

Ces mots des *légions écoulées* font une image qui n'est pas assez préparée ; mais toute la suite offre une figure fort bien soutenue; car dès qu'elles sont écoulées, il est très-naturel de les comparer à des torrens, qui sont engloutis dans les lieux où ils se répandent. Voici un autre exemple d'une figure bien soutenue à peu de chose près :

„ O Dieu! qu'est-ce donc que l'homme? est-„ ce un prodige? est-ce un assemblage monstrueux „ de choses incompatibles? est-ce une énigme inex-„ plicable ; ou bien n'est-ce pas plutôt, si je puis „ parler de la sorte, un reste de lui-même ; une „ ombre de ce qu'il étoit dans son origine; un „ édifice ruiné, qui dans ses masures renversées,

„ conserve encore quelque chose de la beauté & „ de la grandeur de sa premiere forme? Il est „ tombé en ruine par sa volonté dépravée ; le „ comble est abattu sur les murailles, & sur le „ fondement : mais qu'on remue ces ruines, on „ trouvera dans les restes de ce bâtiment renversé „ & les traces des fondations, & l'idée du premier „ dessein, & la marque de l'architecte „. *Bossuet.*

Ce tableau est grand & juste dans toutes ses proportions : il faut seulement retrancher *par sa volonté dépravée* ; car ces mots ne sauroient se dire d'un édifice ; & cependant la regle, pour soutenir une figure, est de ne rien ajouter qui ne soit dans l'analogie du premier trope. Voici un exemple où cette loi est bien observée.

Il faut que M. de la Garde ait de bonnes raisons pour se porter à l'extrémité de s'atteler avec quelqu'un : je le croyois libre, & sautant & courant dans un pré : mais enfin il faut venir au timon, & se mettre sous le joug comme les autres. Sévigné.

Je vais ajouter plusieurs exemples de figures mal préparées ou mal soutenues, afin que vous appreniez à éviter des fautes, dont les meilleurs écrivains ne se garantissent pas toujours.

Tantôt il s'oppose à la jonction de tant de secours amassés, & rompt le cours de tous ces torrens qui auroient inondé la France. Tantôt les défait & les dissipe par des combats réitérés. Tantôt il les repousse au-delà de leurs rivieres. Fléchier.

On ne défait pas des torrens, on ne les dissipe pas par des combats, on ne les repousse pas au-delà de leurs rivieres. Cette figure est donc mal soutenue.

Votre raison qui n'a jamais *flotté*
Que dans le trouble & dans l'obscurité,
Et qui *rampant* à peine sur la terre,
Veut s'élever au dessus du tonnerre?
Au moindre *écueil* qu'elle trouve ici bas,
Bronche, trébuche & tombe à chaque pas:
Et vous voulez, fiers de cette *étincelle*,
Chicaner Dieu sur ce qu'il lui révéle?

Rousseau.

Quand on considere la raison comme une étincelle, peut-on dire qu'elle flotte: si elle flotte, peut-on dire qu'elle rampe: enfin si elle rampe, bronche-t-elle, trébuche-t-elle, tombe-t-elle au moindre écueil? Ce n'est-là qu'une confusion de figures.

Je ne doute point que le public ne soit étourdi & fatigué d'entendre depuis quelques années de vieux corbeaux croasser autour de ceux qui d'un vol libre *& d'une* plume légere *se sont élevés à quelque gloire par leurs écrits. Ces oiseaux lugubres semblent par leurs cris continuels leur vouloir imputer le décri universel où tombe nécessairement tout ce qu'ils exposent au grand jour de l'impression, comme si on étoit cause qu'ils manquent de force & d'haleine, ou qu'on dût être responsable de cette médiocrité* répandue *sur leurs ouvrages.* La Bruyere.

Voilà des oiseaux, des ailes, des plumes, des ouvrages, des écrits exposés au jour de l'impression, qui ne sont rien moins qu'une figure soutenue.

Dieu redresse, *quand il lui plaît, le sens égaré.* Bossuet.

Ramène eût, ce me semble, été mieux que *redresse*.

> Jusques au bord, au crime ils conduisent nos pas ;
> Ils nous le font commettre, & ne l'excusent pas.
>
> *Racine.*

Commettre & *excuser* ne peuvent s'associer avec un crime représenté comme un précipice, sur le bord duquel nos pas sont conduits.

Finissons par une figure bien soutenue.

> A peine du limon où le vice m'engage,
> J'arrache un pié timide & sors en m'agitant,
> Que l'autre m'y reporte & s'embourbe à l'instant.
>
> *Despréaux.*

Vous voyez par ces exemples qu'une figure a besoin d'être préparée, toutes les fois que le terme substitué n'a pas une analogie assez sensible avec celui qu'on rejette. Vous voyez aussi qu'une figure est soutenue, lorsque vous conservez la même analogie dans tous les termes que vous employez.





CHAPITRE VIII.

Considérations sur les tropes

VOUS savez, Monseigneur, comment les mêmes noms ont été transportés des objets qui tombent sous les sens, à ceux qui leur échappent. Vous avez remarqué qu'ils sont encore en usage dans l'une & l'autre acception, & qu'il y en a qui sont devenus les noms propres des choses, dont ils avoient d'abord été les signes figurés.

Les premiers, tels que le *mouvement* de l'ame, son *penchant*, sa *réflexion*, donnent un corps à des choses qui n'en ont pas. Les seconds, tels que la *pensée*, la *volonté*, le *desir*, ne peignent plus rien, & laissent aux idées abstraites cette spiritualité, qui les dérobe aux sens. Mais si le langage doit être l'image de nos pensées, on a perdu beaucoup, lorsqu'oubliant la premiere signification des mots, on a effacé jusqu'aux traits qu'ils donnoient aux idées. Toutes les langues sont en cela plus ou moins défectueuses; toutes aussi ont des tableaux plus ou moins conservés.

Voulez-vous, Monseigneur, en sentir les beautés? Il faut vous accoutumer de bonne heure à saisir cette analogie, qui fait passer les mots par différentes acceptions; il faut apprendre à voir les couleurs où elles sont. *Dur*, par exemple, signifie dans le propre un corps dont les parties résistent aux efforts qu'on fait pour les séparer; &

cette idée de résistance l'a fait étendre à bien d'autres usages : c'est cette idée qui est le fondement de l'analogie. Ainsi ce mot représente un homme sévère, *dur à lui-même*, *dur aux autres* ; insensible, *cœur dur* ; qui ne peut rien apprendre, *tête dure*, inflexible, *aux cris* ; chagrinant, *cela m'est bien dur*, &c. Vous pouvez remarquer une grande différence entre *chagrinant* & *qui ne peut rien apprendre* : mais vous voyez que dès qu'on fait la signification propre au mot *dur* & à ceux auxquels on le joint, l'analogie montre sensiblement le sens de la figure.

Si l'on ne saisit pas cette analogie, la plupart des beautés du langage échappent. On ne voit plus dans les termes figurés, que des mots choisis arbitrairement pour exprimer certaines idées. Dans *examen*, par exemple, un François n'apperçoit que le nom propre d'une opération de l'ame : un Latin y attachoit la même idée, & voit de plus une image, comme nous dans *penser* & *balancer*. Il en est de même des mots *ame* & *anima*, *pensée* & *cogitatio*.

Souvent le fil de l'analogie est si fin, qu'il échappe, si l'on n'a pas de la vivacité dans l'imagination, de la justesse & de la finesse dans l'esprit. C'est en cela que consiste le goût.

Un des devoirs de l'écrivain, c'est de rendre ce fil facile à saisir, & pour cela il doit se faire une loi de tirer ses figures des objets familiers à ceux pour qui il écrit. Tels sont les arts, les coutumes, les connoissances communes, les préjugés reçus, toutes les choses que l'usage met dans le commerce.

Les objets sont nobles ou bas, tristes ou riants, &c.

&c. & il ſemble qu'avec leurs noms on tranſporte leurs qualités. Mais tous les peuples n'ont pas les mêmes uſages, les mêmes préjugés; tous n'ont pas fait les mêmes progrès dans les arts & dans les ſciences. Voilà pourquoi les mêmes figures ne ſont pas reçues dans toutes les langues, & celles qui ſont communes à pluſieurs, n'ont pas dans chacune le même caractere. Mais chaque langue doit s'aſſujettir au principe de la plus grande liaiſon des idées: ſi les plus parfaites s'en écartent, elles ne le ſont pas encore aſſez.

Une langue n'eſt riche, qu'autant que le peuple a plus de goût, que les arts & les ſciences ſe ſont perfectionnés, & que les connoiſſances, en tout genre, ſont plus répandues.

Mais il eſt à ſouhaiter que les arts, les ſciences & le langage faſſent leurs progrès enſemble. Si un peuple, à peine ſorti de la barbarie, vouloit ſubitement cultiver les arts & les ſciences, il ſeroit obligé d'emprunter de ſes voiſins & les connoiſſances & les mots. Les expreſſions, qui ſeroient des figures pour les peuples, chez qui il les auroit priſes, ne ſeroient donc pour lui que des noms propres, qui ne peindroient rien. C'eſt le défaut où ſont tombées les langues modernes, qui ont emprunté des langues mortes, & qui empruntent continuellement les unes des autres. La langue la plus parfaite, ſeroit celle qui, ſans rien emprunter d'aucune autre, auroit ſuivi les progrès d'un peuple éclairé.

De tout ce que nous avons dit, il réſulte que les avantages des tropes ſont, premiérement, de déſigner les choſes qui n'auroient pas de nom: ſecondement, de donner du corps & des couleurs à

celles qui ne tombent pas ſous les ſens; enfin de faire prendre à chaque penſée le caractere qui lui eſt propre.

Les rhéteurs diſent qu'il ne faut faire uſage des figures, que pour répandre de la clarté ou de l'agrément, & qu'il faut ſur-tout éviter de les prodiguer. Mais ceux qui en abuſent davantage, ont-ils donc deſſein de les prodiguer? veulent-ils être obſcurs, ou choquer le lecteur? D'ailleurs, qu'eſt-ce que prodiguer les figures? Ceux qui donnent ces conſeils vagues, ne ſavent donc pas combien dans l'origine tout langage eſt figuré. Je dis, au contraire, qu'on ne ſauroit trop les multiplier: mais j'ajoute qu'il eſt eſſentiel de ſe conformer toujours à la liaiſon des idées.





CHAPITRE IX.

Des tours qui sont propres aux maximes & aux principes.

Il semble que, dans le langage, on ne fait que substituer les expressions les unes aux autres. Nous avons vu les idées sensibles à la place des idées abstraites, & nous allons voir les idées abstraites à la place des idées sensibles. Chacun de ces tours a sa beauté, s'il est employé à-propos.

Les idées abstraites ne sont souvent que le résultat de plusieurs choses sensibles. Ce sont des extraits, qui représentent plusieurs idées à-la-fois. Elles ont l'avantage de la précision, & il ne leur manque rien, si elles y joignent la lumiere. Les principes & les maximes ne se forment que de ces sortes d'idées.

Une maxime ou un principe est un jugement, dont la vérité est fondée sur le raisonnement ou sur l'expérience. Au lieu de dire que nous nous laissons toujours séduire par les objets que nous desirons avec passion, que nous nous en exagérons la bonté & la beauté, que nous nous en dissimulons les défauts, & que nous ne nous doutons point des erreurs où ils nous font tomber : on dira en deux mots avec la Rochefoucault, *l'esprit est la dupe du cœur.* Lorsque vous étiez avec les femmes, combien n'aviez-vous pas de défaut? Vous les excusiez cependant, comme vous les blâmez aujourd'hui,

Vous pensiez être charmant, & votre foible raison étoit la dupe de votre cœur gâté.

Les maximes sont d'un grand usage en morale & en politique : elles expriment la profondeur de celui qui écrit, parce qu'elles supposent souvent beaucoup d'expérience, de réflexions fines, & de grandes lectures. Elles plaisent au lecteur parce qu'elles le font penser : c'est une lumiere qui éclaire tout-à-coup un grand espace.

Vous avez bien peu d'expérience, Monseigneur, & parce que vous n'avez que sept ans, & parce que vous êtes prince : car les princes en ont plus tard que les autres hommes. Je ne dois donc pas multiplier les exemples : mais un petit nombre suffira pour vous faire connoître le caractere des maximes & les tours qui leur sont propres.

Principe & *maxime* sont deux mots synonymes : ils signifient tous deux une verité qui est le précis de plusieurs autres : mais celui-là s'applique plus particuliérement aux connoissances théoriques, & celui-ci aux connoissances pratiques. *Toutes nos connoissances viennent des sens*; voilà un principe : il éclaire notre esprit; mais il ne nous instruit point de ce que nous devons faire. Une maxime, au-contraire, nous montre nos devoirs, & voici la plus générale : *nous ne devons faire à autrui que ce que nous voudrions qui nous fût fait.* La théorie & la pratique tiennent si fort l'une à l'autre, que vous trouverez des vérités qu'on pourra mettre indifféremment parmi les maximes ou parmi les principes. C'est pourquoi ces deux mots se confondent souvent : la différence néanmoins est sensible.

Les maximes, quoique règles de conduite, ne montrent pas toujours ce qu'on doit faire ; ce n'eſt ſouvent qu'une obſervation ſur la maniere générale de ſentir & d'agir. Telle eſt celle que je vous ai donnée pour premier exemple, *l'eſprit eſt la dupe du cœur* : telle encore celle-ci, *on a beſoin d'être averti pour bien voir.* Ce ne ſont pas là des règles de ce que vous devez faire ; ce ſont cependant des leçons de conduite : car la premiere vous apprend comment vous vous trompez ; & la ſeconde comment vous pouvez ſortir de l'ignorance. Toute obſervation qui tient plus à la pratique eſt une maxime : toute obſervation qui tient plus à la théorie eſt un principe.

Quand on établit des principes ou des maximes, on s'exprime en ſi peu de mots, & l'on conſidere les choſes d'une vue ſi générale, que ſouvent les mèmes jugemens paroiſſent vrais & faux tout-à-la-fois. La Rochefoucault a dit, *qu'on n'eſt jamais ſi heureux ni ſi malheureux qu'on s'imagine.* Cela eſt vrai, mais il ſeroit vrai de dire auſſi, *qu'on eſt toujours auſſi heureux & auſſi malheureux qu'on ſe l'imagine.* La Rochefoucault n'a égard qu'aux cauſes extérieures de notre bonheur, ou de notre malheur, & ſa penſée eſt qu'il n'y en a jamais autant que nous l'imaginons. Je conſidére, au-contraire, le bonheur ou le malheur dans le ſentiment ; &, en ce ſens, il eſt évident que nous en avons autant que nous nous imaginons en avoir.

Ce ſeroit là, Monſeigneur, le plus petit défaut des principes & des maximes, s'il étoit toujours auſſi facile d'en ſaiſir le vrai ſens : mais ce défaut eſt la ſource d'une infinité d'abus que vous

connoitrez lorſque vous étudierez l'hiſtoire de l'eſprit humain. Cependant on ne ſauroit ſe paſſer de ces expreſſions abrégées : vous pouvez déja comprendre que ſans elles, les facultés de l'entendement ſe développeroient difficilement, & auroient beaucoup moins d'exercice ; & vous reconnoitrez davantage leur utilité, à meſure que vous acquerrerez plus de connoiſſances.

Dès que vous connoiſſez la nature des principes & des maximes, vous voyez combien l'expreſſion en doit être ſimple. Il ne s'agit pas de peindre ni d'exprimer aucun ſentiment ; il ne faut que de la lumiere. *Il eſt dangereux d'écouter les louanges*, eſt une maxime : voici des vers où elle eſt renfermée ; mais elle y prend un autre tour.

Que c'eſt un dangereux poiſon
Qu'une délicate louange !
Hélas ! qu'aiſément il dérange
Le peu que l'on a de raiſon !

Chaulieu.

Ce n'eſt pas-là le tour d'une maxime, c'eſt le ſentiment d'un homme qui réfléchit ſur une maxime.

Prenez garde, dans une maxime, de jouer ſur les mots comme la Bruyere dans celles-ci : *Un caractere bien fade eſt de n'en avoir aucun.* Pourquoi ne pas dire ſimplement : c'eſt une choſe bien fade, que de n'avoir point de caractere ?

CHAPITRE X.

Des tours ingénieux.

J'ENTENDS par tours ingénieux, les bons mots, les traits, les faillies, les penfées fines & délicates. Leur caractere eft la gaïté : tantôt ils expriment des vérités agréables aux perfonnes à qui l'on parle, tantôt ils répandent le ridicule.

La gaïté ne plaît qu'autant qu'elle eft naturelle. C'eft pourquoi l'expreffion en doit être fort fimple. Celui qui travaille pour badiner, ne badine pas ; il eft froid du moins, s'il n'eft ridicule.

Souvent un tour ingénieux n'eft qu'une métaphore. A la mort du maréchal de Turenne, Louis XIV fit une promotion de plufieurs maréchaux de France, & Madame Cornuel dit : *il croit nous donner la monnoie de Mr. de Turenne.*

Un tour ingénieux peut être un tableau agréable.

„ Madame de Briffac avoit aujourd'hui la co-
„ lique ; elle étoit au lit, belle & coëffée à coëf-
„ fer tout le monde. Je voudrois que vous euf-
„ fiez vu ce qu'elle faifoit de fes douleurs, &
„ l'ufage qu'elle faifoit de fes yeux, & des
„ cris, & des bras, & des mains qui traînoient
„ fur fa couverture ; & les fituations & la com-
„ paffion qu'elle vouloit qu'on eût... en vérité
„ vous êtes une vraie pitaude, quand je fonge

„ avec quelle ſimplicité vous êtes malade. *Sé-
„ vigné.* „

Je ne relève pas les négligences que Madame de Sévigné s'eſt permiſes. Il ſuffit que ce tableau ſoit ingénieux, & peut-être plus de correction l'eût gaté.

Un mot peut être ingénieux par une alluſion, lorſque ce qu'on dit, fait entendre ce qu'on ne dit pas. Madame de Sévigné en rapporte un du comte de Grammont. „ Vous connoiſſez, dit-elle, l'Anglée : il eſt fier & familier au poſſible ; il jouoit l'autre jour au brelan avec le comte de Grammont, qui lui dit, ſur quelques manieres un peu libres : „ *Mr. de l'Anglée, gardez ces familiarités-là pour quand vous jouerez avec le roi.*

Madame Cornuel attendoit dans la premiere antichambre d'un homme de fortune. Quelqu'un lui en témoigna ſon étonnement. *Laiſſez-moi-là*, dit-elle ; *je ſerai bien avec eux, tant qu'ils ne ſeront que laquais.*

Le cardinal de Richelieu rencontrant le duc d'Epernon ſur l'eſcalier du Louvre, lui demanda s'il n'y avoit rien de nouveau : *non*, dit le duc, *ſinon que vous montez & que je deſcends.*

Racine avoit été enterré à Port-Royal, & le comte de Roucy dit : *de ſon vivant il ne ſe ſeroit pas fait enterrer-là.*

Un bon mot n'eſt quelquefois qu'une réponſe fort ſimple, mais à laquelle on ne s'attendoit pas.

Le cardinal de Richelieu ayant rétabli la penſion de Vaugelas, lui dit : „ Vous n'oublierez pas dans le dictionnaire le mot de penſion : „

Non, Monseigneur, dit Vaugelas, *& encore moins celui de reconnoissance.*

Le marquis de Seignelai demanda au doge de Gènes ce qu'il trouvoit de plus singulier à Versailles : *c'est de m'y voir*, répondit le doge.

Le cardinal de Polignac, parlant du miracle de St. Denis, appuyoit beaucoup sur ce qu'il y a deux lieues de Paris à St. Denis : *Monseigneur*, dit une femme d'esprit, *il n'y a que le premier pas qui coûte.*

Un tour ingénieux peut n'être qu'une réflexion plaisante. Telle est celle-ci de Madame de Sévigné : *il n'y a rien qui ruine comme de n'avoir point d'argent.* Il peut même ne se trouver que dans une expression, qui surprend par sa nouveauté, & qu'on approuve à cause de sa justesse. Madame de Sévigné dit à sa fille : *la bise de Grignan me fait mal à* votre *poitrine.*

Il seroit inutile de multiplier davantage les exemples. Ceux-là vous convaincront suffisamment des connoissances qui vous manquent pour sentir la finesse de ces sortes de tours, & ils prépareront votre esprit à ce discernement qui vous rendra un jour capable d'en juger. Ce sera à l'usage du monde & à la lecture des bons écrivains, à développer à cet égard vos dispositions. Je ne puis vous montrer encore ces choses que dans une perspective fort éloignée : ce sont des semences que je jette dans votre esprit, & pour qu'elles y germent un jour, il me suffira de vous prévenir de bonne heure contre le mauvais goût. Ce sera l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE XI.

Des tours précieux ou recherchés.

Il y a des écrivains qui paroiſſent craindre de dire tout ce que le monde penſe, & ſur-tout de le dire avec des expreſſions qui ſont dans la bouche de tout le monde. Ils aiment ces tours précieux, qui ne ſont que l'art d'embarraſſer une penſée commune, pour lui donner un air de nouveauté & de fineſſe. Mr. de Fontenelle en eſt un exemple d'autant plus étonnant, qu'il avoit l'eſprit juſte, lumineux & méthodique. Il s'étoit fait à ce ſujet un principe bien extraordinaire : il croyoit, & je lui ai ſouvent entendu dire, qu'il y a toujours du faux dans un trait d'eſprit, & qu'il faut qu'il y en ait. C'eſt pourquoi il cherchoit à s'envelopper, lorſqu'il écrivoit ſur des choſes de pur agrément : lui qui traitoit les matieres philoſophiques avec tant de lumiere, qui connoiſſoit mieux que perſonne l'art de les mettre à la portée du commun des lecteurs, & qui, par ce talent, a contribué à la célébrité de l'académie des Sciences, comme les bons hiſtoriens à celle de leurs héros. Mais ces écarts ſont les ſeuls qu'il ſe ſoit permis. Sage d'ailleurs dans ſes ouvrages, comme dans ſa conduite ; aimable dans la ſociété par ſes mœurs & une ſupériorité d'eſprit dont il ne ſe prévaloit pas, ſa mémoire eſt reſpectable à tous ceux qui l'ont connu.

Il eſt aſſez ordinaire d'imiter les grands hommes dans ce qu'ils ont de défectueux. On contrefait aiſément une démarche contrainte, on copie difficilement celle qui eſt naturelle. Vous êtes dans l'âge, Monſeigneur, où l'on eſt convaincu de cette vérité par ſa propre expérience : il faut au moins que je vous rende utile une vérité que vous ſavez ſi bien.

Ce qui nous environne, nous fait ombre. Voilà un tour aſſez obſcur : l'expreſſion eſt-elle au propre ou au figuré ? Veut-on dire que ce qui nous environne, nous couvre de ſon ombre, ou s'il eſt à notre égard ce que les ombres ſont aux figures d'un tableau ? En paroiſſons-nous plus, ou en paroiſſons-nous moins ? Eſt-ce à notre avantage, ou à notre déſavantage ? Il n'eſt pas douteux qu'il ne faille une ſorte de fineſſe pour démêler le ſens de cette expreſſion. Continuez donc & dites :

Les grands mérites qui ſont éloignés, ne nous découvrent pas notre petiteſſe. Au lieu d'expliquer tout-uniment l'effet des mérites qui ſont proche de nous, vous le donnez à deviner, en diſant ce que ne font pas les mérites éloignés. Votre penſée commence à devenir moins obſcure. Achevez donc & dites : *celui qui la joint, la meſure & la montre.*

On ne voit pas beaucoup de rapport entre ces deux propoſitions : *ce qui nous environne nous fait ombre* ; & *les mérites qui nous environnent, montrent notre petiteſſe.* Mais moins on apperçoit ce rapport, plus on ſuppoſe de fineſſe. Si vous vous étiez contenté de dire : *le mérite de ceux qui nous*

approchent, fait voir combien nous en avons peu. Le tout eût été aussi commun que la pensée.

On pourroit parler ainsi à une femme :

„ Il y a longtems, madame, que j'aurois pris „ la liberté de vous déclarer mon amour, si vous „ aviez le loisir de m'entendre ; mais vous êtes „ occupée par je ne sais combien d'autres soupi- „ rans, & j'ai jugé à-propos de me taire ; il „ pourra arriver un moment plus favorable, où „ je hasarderai de parler. „

Mais un peu d'obscurité & de contradiction dans les termes donneroit à ce langage un faux air d'esprit & de finesse. On dira donc :

„ Il y a longtems que j'aurois pris la liberté „ de vous aimer, si vous aviez le loisir d'être „ aimée de moi : mais vous êtes occupée par je „ ne sais combien d'autres soupirans. J'ai jugé „ à-propos de vous garder mon amour : il pourra „ arriver quelque tems plus favorable, où je le „ placerai. „

Ce n'est pas prendre une liberté que d'aimer une personne aimable ; mais c'est en prendre une que de lui déclarer son amour. En confondant ces deux choses, vous mêlez le vrai & le faux : voilà l'art.

Supposer qu'une personne n'a pas le loisir d'être aimée, c'est encore supposer faux, & il faut une sorte de finesse, pour comprendre que cela veut dire, qu'une femme n'a pas le tems d'écouter un amant.

Enfin, garder un amour pour un autre tems, c'est proprement n'avoir point d'amour. On se fait donc gré de deviner que cela signifie, qu'on réserve sa déclaration pour un autre tems,

Voici tout le ſecret de ces tours recherchés. Prenez une penſée commune, exprimez-la d'abord avec obſcurité, devenez enſuite votre commentateur : vous avez le mot de l'énigme ; mais ne vous hâtez pas de la prononcer ; faites-le deviner , & vous paroîtrez penſer d'une maniere fort neuve & fort fine.

Souvent le précieux n'eſt que dans un ſeul mot ; & cela a lieu lorſqu'une métaphore réveille des acceſſoires qui obſcurciſſent une penſée. On dira fort bien : *les réflexions ſont la nourriture de l'ame* ; mais on paroîtra recherché, ſi l'on dit : *les réflexions ſont les mets friands de l'ame.* On entend par *mets friands* des ragoûts qui ſont moins faits pour nourrir, & ſurtout pour nourrir ſainement que pour flatter le goût. L'abbé Girard, qui emploie cette métaphore, veut faire entendre que l'ame aime les réflexions ; & c'eſt un acceſſoire qu'il ſeroit bon d'exprimer : mais le tour qu'il choiſit eſt précieux , parce qu'il abandonne une métaphore reçue, pour chercher cet acceſſoire dans une figure où l'idée de nourriture ſe montre à peine.

La Motte dit : *qu'une haie eſt le ſuiſſe d'un jardin* ; & il veut dire qu'elle en défend l'entrée.

Quelqu'un a dit encore : *donner une attitude meſurée à ſon ſtyle*, pour dire, *écrire* ſenſément, avec réflexion.

Se promener par les ſiecles paſſés, pour apprendre l'hiſtoire. Mais il eſt inutile d'accumuler les exemples, après ce que nous avons dit ſur les tropes.

Il y a des écrivains qui veulent toujours être énergiques & ingénieux : ils croiroient ne pas bien

écrire, s'ils ne terminoient pas chaque article par un trait ou par une maxime, & dès la premiere ligne on voit qu'ils préparent le mot par lequel ils veulent finir. Ils font continuellement violence à la liaifon des idées: leur ftyle eft monotome, contraint, embarraffé. Toutes leurs phrafes, toutes leurs périodes paroiffent jetées au même moule: ils n'ont abfolument qu'une maniere. Quelqu'ingénieux que foient les traits, quelque précifion qu'aient les maximes, il ne faut les employer qu'autant que la liaifon des idées les amène: ils doivent naître du fond du fujet.

Il y a des écrivains qui aiment à prodiguer l'ironie. Cette figure a fait le fuccès paffager des lettres de Voiture, qu'on ne lit plus. On fe laffe enfin de ce qui eft recherché; & rien ne l'eft plus que de dire toujours le contraire de ce qu'on veut faire entendre. C'eft le langage, Monfeigneur, de ceux qui vous difent que vous êtes un prince charmant. Vous voyez par ce feul exemple, combien l'ironie eft froide, pour peu qu'elle foit déplacée.



CHAPITRE XII.

Des tours propres aux ſentimens.

Il y a pour chaque ſentiment un mot propre à en réveiller l'idée : tels ſont *aimer*, *haïr*. Quand je dis donc, *j'aime*, *je hais*, j'exprime un ſentiment : mais c'eſt l'expreſſion la plus foible.

En changeant la forme du diſcours, on modifie le ſentiment, & l'on le rend avec plus de vivacité. *Si je l'aime*, *ſi je le hais ?* exprime combien on aime, combien l'on hait. *Moi*, *je ne l'aimerois pas ? moi*, *je ne le haïrois pas ?* fait ſentir combien on croit avoir de raiſons d'aimer ou de haïr.

Une ame qui ſent, ne cherche pas la préciſion : elle analyſe au-contraire juſques dans le moindre détail : elle ſaiſit des idées qui échapperoient à tout autre, & elle aime à s'y arrêter. C'eſt ainſi que Madame de Sévigné développe tout ce que l'amour qu'elle avoit pour ſa fille, lui faiſoit éprouver. En voici quelques exemples :

Ah ! mon enfant, que je voudrois bien vous voir un peu, vous entendre, vous embraſſer, vous voir paſſer, ſi c'eſt trop que le reſte !

Hélas ! c'eſt ma folie que de vous voir, de vous parler, de vous entendre, je me dévore de cette envie, & du déplaiſir de ne vous avoir pas aſſez écoutée : pas aſſez regardée.

Je vous cherche toujours, & je trouve que tout me manque, parce que vous me manquez. Mes

yeux qui vous ont tant rencontrée, depuis quatorze mois, ne vous trouvent plus... Il me semble que je ne vous ai pas assez embrassée en partant. Qu'avois-je à ménager ? Je ne vous ai point assez dit combien je suis contente de votre tendresse; je ne vous ai point assez recommandée à M. de Grignan.

Je n'ai pas encore cessé de penser à vous, depuis que je suis arrivée, & ne pouvant contenir tous mes sentimens, je me suis mise à vous écrire au bout de cette petite allée sombre que vous aimiez, assise sur ce siege de mousse, où je vous ai vue quelquefois couchée. Mais, ô mon Dieu! où ne vous ai-je point vue ici?

Je lisois votre lettre vîte par impatience, & je m'arrêtois tout court, pour ne pas la dévorer si promptement: je la voyois finir avec douleur.

Dès que j'entends quelque chose de beau, je vous souhaite.

Si vous considérez séparement ces morceaux que je viens de rassembler, vous jugerez que le langage en est simple, & qu'il exprime le sentiment par des idées, qui ne peuvent se trouver que dans une ame qui sent. Aussi ces morceaux sont-ils épars dans plusieurs lettres de Madame de Sévigné. Mais lorsque je les rapproche; & que je vous les fais lire de suite, vous remarquez une profusion trop recherchée; & cette affectation, qui paroit rendre suspect l'amour de Madame de Sévigné pour sa fille, affoiblit l'expression de ses sentimens. Cette profusion seroit donc un défaut, si on la trouvoit dans quelqu'une de ses lettres.

Madame de Sévigné seroit une plus grande faute

faute, si elle s'arrêtoit sur des circonstances, qui doivent échapper à une ame qui sent, & qui demanderoient, pour être remarquées, une ame qui réfléchit. En voici un exemple :

Je cours toute émue, je trouve cette pauvre tante toute froide, & couchée si à son aise, que je ne crois pas que depuis six mois elle ait eu un moment si doux, que celui de sa mort : elle n'étoit quasi point changée à force de l'avoir été auparavant. Je me mis à genoux, & vous pouvez penser si je pleurai abondamment, en voyant ce triste spectacle. Sévigné.

Le spectacle d'une mort qui fait répandre des larmes, permet-il cette remarque? *couchée si à son aise, que je ne crois pas que depuis six mois elle ait eu un moment si doux que celui de sa mort.*

Un sentiment est mieux exprimé, quand nous appuyons avec force sur les raisons qui le produisent en nous.

Lorsqu'Abner représente les entreprises dont Mathan & Athalie sont capables, Joad pouvoit répondre : *je les méprise, & ne les crains point.* Il pouvoit employer des formes plus propres au sentiment, & se récrier : *moi, je les craindrois? Moi, je succomberois sous les coups de Mathan ou d'Athalie?* Enfin il pouvoit dire : *je crains Dieu, & je n'ai pas d'autre crainte.* Mais avant d'exprimer ce sentiment, il expose les raisons qu'il a de mettre sa confiance en Dieu.

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots;
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai pas d'autre crainte.

Le dernier vers eſt très-ſimple. Il eſt beau par lui-même, il l'eſt encore parce que ſa ſimplicité contraſte avec le tour figuré des deux premiers. Enfin il reçoit des vers qui le précédent une force qu'il n'auroit pas, s'il étoit ſeul, parce qu'alors on ne verroit pas ſi ſenſiblement combien la confiance de Joad eſt fondée.

Les détails de tous les effets d'une paſſion ſont encore l'expreſſion du ſentiment. Hermione dit à Pyrrhus :

> Je ne t'ai point aimé, cruel? Qu'ai-je donc fait?
> J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes?
> Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces?
> J'y ſuis encor, malgré tes infidelités,
> Et malgré tous nos Grecs honteux de mes bontés.
> Je leur ai commandé de cacher mon injure.
> J'attendois en ſecret le retour d'un parjure,
> J'ai cru que tôt ou tard, à ton devoir rendu,
> Tu me rapporterois un cœur qui m'étoit dû.
> Je t'aimois inconſtant, qu'aurois-je fait fidelle?
> Et même, en ce moment, où ta bouche cruelle
> Vient ſi tranquillement m'annoncer le trépas,
> Ingrat! je doute encor ſi je ne t'aime pas.

L'interrogation contribue encore à l'expreſſion des ſentimens : elle paroît être le tour le plus propre aux reproches. C'eſt auſſi celui que Racine met dans la bouche de Clytemneſtre, lorſqu'elle s'exhale en reproches contre Agamemnon.

> Quoi! l'horreur de ſouſcrire à cet ordre inhumain
> N'a pas, en le traçant, arrêté votre main!
> Pourquoi feindre à nos yeux une fauſſe triſteſſe?
> Penſez vous par des pleurs prouver votre tendreſſe?

Où sont-ils les combats que vous avez rendus ?
Quels flots de sang pour elle avez vous répandus ?
Quel débris parle ici de votre résistance ?
Quel champ couvert de morts me condamne au silence ?
Voilà par quels témoins il falloit me prouver,
Cruel ! que votre amour a voulu la sauver.
Un oracle fatal ordonne qu'elle expire :
Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire ?
Le ciel, le juste ciel, par le meurtre honoré,
Du sang de l'innocence est-il donc altéré ?

L'ironie donne encore plus de force aux reproches. Hermione dit à Pyrrhus :

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice,
J'aime à voir que du moins vous vous rendiez justice ;
Et que voulant bien rompre un nœud si solemnel,
Vous vous abandonniez au crime en criminel.
Est-il juste après tout qu'un conquérant s'abaisse
Sous la servile loi de garder sa promesse ?
Non, non : la perfidie a de quoi vous tenter ;
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
Quoi ! sans que ni serments ni devoir vous retienne,
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne ?
Me quitter, me reprendre, & retourner encor,
De la fille d'Hélene à la veuve d'Hector ?
Couronner tour-à-tour l'esclave & la princesse,
Immoler Troye aux Grecs, au fils d'Hector la Grece.
Tout cela part d'un cœur toujours maître de soi,
D'un héros, qui n'est point esclave de sa foi.

Quelquefois le langage du sentiment est rapide : c'est une exclamation qui tient lieu d'une phrase entiere. Œnone, au lieu de dire : *nous sommes*

au désespoir; ce crime est horrible; cette race est déplorable, s'écrie :

O désespoir ! ô crime ! ô race déplorable !

O vanité ! dit Bossuet, *ô néant* ! *ô mortels ignorans de leurs destinées* ! Il ne dit pas : *tout n'est que vanité, tout n'est que néant, les mortels sont ignorans de leurs destinées.*

Je n'oublierai pas, Monseigneur, de vous rapporter un exemple, où vous verrez le sentiment le plus grand, exprimé de la maniere la plus simple.

Le même boulet qui ôta la vie à M. de Turenne, emporta le bras à M. de Saint-Hilaire, lieutenant-général de l'artillerie. Son fils accourt à lui tout en larmes; mais ce général lui montre M. de Turenne, & lui dit : *voilà, mon fils, celui qu'il faut pleurer.*

Le *qu'il mourut* de Corneille est un trait que vous connoissez. Mais, sans multiplier davantage les exemples, il suffit de remarquer qu'il faut distinguer trois langages : celui des traits d'esprit, celui des maximes, & celui du sentiment. Le premier parle à l'imagination, le second à la réflexion, & le troisieme à une ame qui n'est que sensible, à une ame qui, pour le moment, en quelque sorte sans imagination, sans réflexion, est incapable du plus petit raisonnement. Il faut donc éviter d'exprimer le sentiment par un tour propre aux traits ou aux maximes : c'est ce que M. de Fontenelle n'a pas fait dans ces vers :

Je ne crains rien pour moi, vous êtes immortelle.
Il ne faut pas aimer quand on a le cœur tendre.

Le premier eſt un trait à la place du ſentiment; le ſecond eſt le tour d'une maxime qui veut être ingénieuſe.

Remarquez, Monſeigneur, qu'on ne prononce pas de la même maniere un trait, une maxime, un ſentiment. Vous ne prendrez pas le même ton pour dire, *il ne faut pas pleurer celui qui meurt pour ſa patrie*; & pour dire, *quoi! vous me pleureriez mourant pour ma patrie?* Je dis plus: c'eſt que l'attitude de votre corps ne ſera pas la même dans l'un & l'autre cas; vous ne ferez pas les mêmes geſtes.

Voulez-vous donc vous aſſurer d'avoir parlé le langage du ſentiment? conſidérez ſi votre diſcours rend les acceſſoires qu'on devroit lire ſur votre viſage, dans vos yeux & dans tous vos mouvemens. Vous verrez que les tours fins ſuppoſent un viſage qui ne change que pour ſourire à ce qu'il dit; & que les tours de maxime ſuppoſent un viſage tranquille & froid.

Chaque paſſion a ſon geſte, ſon regard, ſon attitude; elle a ſes craintes, ſes eſpérances, ſes peines, ſes plaiſirs. Tout cela varie même ſuivant les circonſtances, & doit avoir un caractere dans le diſcours, comme dans l'action du corps. Si votre ame eſt ſenſible, la langue vous fournira toujours les tours propres au ſentiment.

CHAPITRE XIII.

Des formes que prend le discours, pour peindre les choses, telles qu'elles s'offrent à l'imagination.

VOUS n'ignorez pas, Monseigneur, que nous ne saurions réfléchir sans former des idées abstraites. Vous avez vu qu'en les formant, nous séparons les qualités des objets auxquels elles appartiennent, nous les considérons comme si elles existoient par elles-mêmes, & nous leur donnons une sorte de réalité. C'est pourquoi notre langage paroit leur attribuer les sentimens & les actions des êtres animés: nous disons: *la loi nous ordonne*, *la vertu nous prescrit*, *la vérité nous guide*, &c.

Nous allons plus loin: nous leur donnons un corps & une ame. Aussi-tôt elles agissent comme nous, elles ont nos vues, nos desirs, nos passions. Ces êtres se multiplient sous nos yeux, ils se répandent dans la nature, nous les apostrophons & nous semblons attendre leur réponse.

Nous sommes bien plus fondés à tenir cette conduite par rapport aux objets sensibles. Aussi tous les corps s'animent; tous, jusqu'aux plus bruts, ont leurs desseins; & nos discours ne portent plus que sur des fictions.

Ce langage doit être lié à la situation de l'é-

crivain. Il ne ſauroit s'aſſocier avec le ſang-froid d'un homme qui raiſonne, ou qui analyſe ; il ne convient qu'à une imagination qui eſt vivement frappée d'une idée, & qui la veut peindre.

Flechier pouvoit dire : *les villes que nos ennemis s'étoient déjà partagées, ſont encore dans le ſein de notre empire ; les provinces qu'ils devoient ravager, ont cueilli leurs moiſſons*, &c. Mais cet orateur, ayant l'imagination remplie du tableau des peuples ligués contre la France, & des ſuccès de Turenne, qui diſſipe toutes les armées ennemies, fait une apoſtrophe qui convient parfaitement à la ſituation de ſon ame.

Villes que nos ennemis s'étoient déjà partagées, vous êtes encore dans le ſein de notre empire. Provinces qu'ils avoient déjà ravagées dans le deſir & dans la penſée, vous avez encore recueilli vos moiſſons. Vous durez encore, places que l'art & la nature ont fortifiées, & qu'ils avoient deſſein de démolir ; vous n'avez tremblé que ſous les projets frivoles d'un vainqueur en idée, qui comptoit le nombre de nos ſoldats, & qui ne ſongeoit pas à la ſageſſe de leur capitaine.

Lorſqu'on perſonnifie les êtres moraux, il faut avoir égard aux idées qu'on s'en fait communément, & aux actions qu'on leur attribue : c'eſt à ces deux choſes que tout ce qu'on en dit doit être lié.

La victoire, dit M. de Noyon en parlant de Louis XIV, *aſſervie, & inſéparablement attachée au char de notre conquérant, lui doit encore plus que le tribut qu'elle paie, & ne peut être aſſez reconnoiſſante. Son trophée eſt formé des ar-*

mes des ennemis de Louis le Grand; son front n'est couronné que des lauriers qu'il a lui même cueillis; ses mains sont pleines de nos palmes; la France seule empêche la prescription de sa gloire oubliée dans les autres nations. Le vainqueur a plus fait pour la victoire qu'il a rendue constante, que la victoire n'a fait pour le vainqueur qu'elle rend heureux.

Ces pensées, s'écrie un grammairien, l'abbé de Bellegarde, sont neuves & bien maniées. Il est vrai qu'elles sont neuves : car on n'a jamais rien imaginé de semblable, mais est-il vrai que la victoire doive de la reconnoissance à un conquérant, parce qu'elle est attachée à son char, parce qu'elle ne se couronne que des lauriers qu'il a cueillis, &c.? est-il vrai que la gloire de la victoire dépende des succès de la France? Quand Louis XIV eût été battu, y auroit-il eu lieu à la prescription de cette gloire; & n'est-il pas indifférent à la victoire que ses lauriers soient cueillis chez nous ou chez nos ennemis, que ses trophées soient formés de nos armes ou des leurs? Enfin, Louis fait-il quelque chose pour la victoire, lorsqu'il la rend constante? & n'est-ce pas la victoire qui fait tout pour lui, lorsqu'elle veut l'être?

M. de Noyon finit, en disant que la victoire rend Louis XIV heureux. Ou cela ne veut rien dire, ou cela signifie qu'elle s'est d'elle-même attachée à son char, & qu'elle a voulu le rendre constamment supérieur à ses ennemis. C'est donc lui qui doit tout à la victoire.

La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles ?
On a beau la prier :
La cruelle qu'elle eſt ſe bouche les oreilles,
Et nous laiſſe crier.
Le pauvre en ſa cabane où le chaume le couvre,
Eſt ſujet à ſes loix ;
Et la garde qui veille aux barrieres du Louvre,
N'en défend pas nos rois.

Que le poëte, dit l'abbé de Gamache, *ſur le fondement qu'il perſonnifie la mort, affecte de paroître ſurpris qu'un prince ne puiſſe ſe défendre contr'elle, ſecouru par ceux qui veillent à ſa garde, c'eſt aſſurément nous marquer qu'il a des idées fort ſingulieres..... Quand Malherbe n'exprimeroit dans ſes vers aucun mouvement de ſurpriſe, ſon aſſertion n'en ſeroit pas moins vicieuſe. On ne peut, ſans tomber dans la puérilité, affirmer ſérieuſement ce qu'il ſeroit ridicule de révoquer en doute.*

Cette critique n'eſt pas fondée. Il eſt vrai qu'à conſidérer la choſe en elle-même, il y auroit du puéril, non-ſeulement dans les vers de Malherbe, il y en auroit encore dans le fond de la penſée, *que la puiſſance & la grandeur des rois ne les affranchiſſent pas de la mort.* Mais le poete parle d'après les idées du commun des hommes, qui, étant éblouis de l'éclat du trône, ſont preſqu'étonnés que les rois meurent comme nous.

Il y auroit plus de raiſon à critiquer ces vers :

Le pauvre en ſa cabane où le chaume le couvre,

Car quel eſt l'objet de Malherbe ? C'eſt de montrer que rien ne réſiſte à la mort. Or, c'eſt

à quoi le toit de chaume eſt tout-à-fait inutile. On ne s'apperçoit pas d'abord de ce défaut, parce que cette image plait par ſon contraſte avec le Louvre. Mais ce n'eſt pas aſſez que deux parties d'un tableau ſoient liées, il faut encore qu'elles concourent à la même expreſſion. Horace a dit : *la pâle mort frappe du même pied les cabanes des pauvres & les tours des rois.* Ce tour n'a rien d'inutile. Horace s'eſt plus attaché à peindre la mort en action. Malherbe, au-contraire, a préféré de peindre la puiſſance des rois qui ſuccombent.

L'abbé Desfontaines traduit ainſi le poëte latin, *le pied de la pâle mort frappe également à la porte des cabanes & des palais.* Mais *également* au-lieu du *même pied*, *palais* au-lieu de *tours* ſont foibles. D'ailleurs, ce n'eſt pas montrer la puiſſance de la mort que de la repréſenter frappant à la porte.

Les quatre premiers vers de Malherbe ſont mauvais. Les expreſſions n'en ſont pas nobles, elles ſont même fauſſes ; car *ſe boucher les oreilles aux cris*, eſt l'action d'un caractere qui craindroit de ſe laiſſer toucher.

Ces êtres moraux qu'on fait agir ou parler, appartiennent plus particuliérement à la poéſie. La règle eſt de les caractériſer relativement aux idées reçues, & aux actions qu'on leur attribue. J'aurai plus d'une fois occaſion de vous faire l'application de cette regle, qui n'eſt qu'une conſéquence du principe de la liaiſon des idées.

Quand vous lirez la fable, vous verrez jusqu'où l'on a multiplié les êtres imaginaires, & de quelle ressource étoient, pour l'ancienne poésie, des fictions qui ne sont presque plus pour la nôtre que des allégories froides. Nous examinerons l'usage que les poëtes en peuvent faire.



CHAPITRE XIV.

Des inversions qui contribuent à la beauté des images.

Les formes qui consistent dans le seul arrangement des mots, ne changent rien au fond des pensées, elles n'ajoutent même aucune modification. Mais elles placent chaque idée dans son vrai point de vue : c'est un clair-obscur sagement répandu.

Vous avez vu que pour écrire clairement, il faut souvent s'écarter de la subordination où l'ordre direct met les idées ; & je vous ai suffisamment expliqué quel est en pareil cas l'usage qu'on doit faire des inversions. Mais cette loi que prescrit la clarté, est encore dictée par le caractere qu'on doit donner au style, suivant les sentimens qu'on éprouve. Un homme agité, & un homme tranquille n'arrangent pas leurs idées dans le même ordre : l'un peint avec chaleur, l'autre juge de sang-froid. Le langage de celui-là est l'expression des rapports que les choses ont à sa maniere de voir & de sentir : le langage de celui-ci est l'expression des rapports qu'elles ont entr'elles. Tous deux obéissent à la plus grande liaison des idées, & chacun cependant suit des constructions différentes.

Lorsqu'une pensée n'est qu'un jugement, il suffit, pour bien construire une phrase, de se souvenir de ce qui a été dit dans le premier livre. Mais un sentiment ainsi qu'une image demande

un certain ordre dans les idées, & il faut que cet ordre se rencontre avec la clarté.

Dans un tableau bien fait, il y a une subordination sensible entre toutes les parties. D'abord le principal objet se présente, accompagné de ses circonstances de tems & de lieu. Les autres se découvrent ensuite dans l'ordre des rapports qu'ils ont à lui; & par cet ordre la vue se porte naturellement d'une partie à une autre, & saisit sans effort tout le tableau.

Cette subordination est marquée par le caractere donné aux figures, & par la maniere dont on distribue la lumiere sur chacune.

Le peintre a trois moyens: le dessein, les couleurs, & le clair-obscur. L'écrivain en a trois également: l'exactitude des constructions répond au dessein, les expressions figurées aux couleurs, & l'arrangement des mots au clair-obscur.

Si je disois: *cet aigle dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces, prenoit déjà l'essor pour se sauver vers les montagnes;* je ne ferois que raconter un fait: mais je ferois un tableau en disant avec Fléchier:

Déjà prenoit l'essor pour se sauver vers les montagnes, cet aigle dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces.

Prenoit l'essor, est la principale action, c'est celle qu'il faut peindre sur le devant du tableau.

Déjà est une circonstance nécessaire qui viendroit trop tard si elle ne commençoit pas la phrase. L'action se peint avec toute sa promtitude dans *déjà prenoit l'essor*, elle se ralentiroit, si l'on disoit, *il prenoit déjà l'essor.*

Pour se sauver vers les montagnes, est une action

subordonnée, & ce n'est pas sur elle que le plus grand jour doit tomber. Si Fléchier eût dit : *pour se sauver vers les montagnes, déjà prenoit l'essor*, le coup de pinceau eût été manqué.

Enfin, *dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces*, est une action encore plus éloignée ; aussi l'orateur la rejette-t-il à la fin, comme dans la partie fuyante : elle n'est-là que pour contraster, pour faire ressortir davantage l'action principale.

„ Chacun demande à Dieu avec larmes, qu'il „ abrége ses jours pour prolonger une vie si pré- „ cieuse : on entend un cri de la nation, ou plu- „ tôt de plusieurs nations intéressées dans cette „ perte. Elle approche néanmoins cette mort inexo- „ rable, qui, par un seul coup qu'elle frappe, „ vient percer le sein d'une infinité de familles „. *Bossuet.*

L'approche de la mort est une peinture d'autant plus vive, qu'elle suit immédiatement le cri des nations. L'inversion fait toute la beauté de ce dernier membre. Mais j'aimerois mieux dans le premier, *chacun avec larmes demande* : cette transposition rendroit plus sensible l'image que font ces mots, *avec larmes*.

O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable, où retentit tout-à-coup, comme un éclat de tonnerre, cette étonnante nouvelle : Madame se meurt, Madame est morte ! Bossuet.

A cet endroit de l'oraison funebre *de Madame*, tout le monde répandit des larmes : mais je me trompe fort, où l'on n'en auroit pas répandu, si Bossuet avoit dit : *O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable ! où cette étonnante nouvelle : Madame se meurt*,

Madame est morte, rétentit tout-à-coup comme un eclat de tonnerre? Il falloit pour l'image, qu'après avoir peint la promtitude avec laquelle on fut frappé de cette nouvelle, la voix de l'orateur tombât avec ces mots : *Madame se meurt, Madame est morte.*

Ici tombent aux pieds de l'église toutes les sociétés & toutes les sectes, que les hommes ont établies au-dedans ou au-dehors du christianisme. Bossuet.

Là, périssent & s'évanouissent toutes les idoles; & celles qu'on adoroit sur les autels, & celle que chacun servoit dans son cœur. Bossuet.

Les mots *tombent & périssent* font des images, parce qu'ils ne sont précédés que des circonstances *ici*, *là*: l'ordre direct effaceroit le tableau.

Enfin il est en ma puissance, exprime beaucoup mieux les sentimens d'Armide, que si elle eût dit: *il est enfin en ma puissance.*

Je pourrois dire: *les ennemis dont nous fumes la proie, rencontrent leur tombeau dans les flots irrités*: mais pour faire une image, il faudroit que *dans les flots irrités* commençât la phrase. Cela ne suffiroit pas encore; car cette peinture seroit foible: *dans les flots irrités, les ennemis, dont nous fumes la proie, rencontrent leur tombeau.* Le tableau demande que ces expressions *dans les flots irrités rencontrent leur tombeau*; ne soient pas séparées, & que *les ennemis dont nous fumes la proie*, soit présenté dans l'éloignement. Cependant cette inversion seroit contre le génie de notre langue: *dans les flots irrités rencontrent leur tombeau les ennemis, dont nous fumes la proie.* Il faut donc chercher un autre tour.

Je dis d'abord: *les flots irrités deviennent, ou*

ſont le tombeau des ennemis dont nous fumes la proie. Mais en faiſant des *flots irrités* le ſujet de la propoſition, je ne marque pas ſi ſenſiblement le lieu du tombeau, que lorſque je prends un tour où ces mots ſont précédés de la prépoſition *dans*. Je dis donc : *dans les flots irrités s'ouvre un tombeau aux ennemis, dont nous fumes la proie.* Vous voyez que ce mot *s'ouvre* remplit toutes les conditions que je cherche, qu'il ajoute même un trait au tableau; & vous comprenez comment il faut ſe conduire, pour trouver enfin le terme propre & la place de chaque mot.

Il eſt très utile en pareil cas de conſulter le langage d'action, qui eſt tout-à-la fois l'objet de l'écrivain & du peintre.

„ La nature ſe trouve ſaiſie à la vue de tant d'objets funebres; tous les viſages prennent un air triſte & lugubre; tous les cœurs ſont émus par horreur, par compaſſion ou par foibleſſe „.

Si j'avois à rendre cette penſée par le langage d'action, je montrerois: 1. les objets funebres; 2. le ſaiſiſſement dans la nature; 3. la triſteſſe ſur tous les viſages; 4. l'horreur, la compaſſion, la foibleſſe; d'où naîtroit l'émotion dans tous les cœurs. Fléchier ſe conforme à cet ordre, autant que la langue le permet.

„ A la vue, *dit-il*, de tant d'objets funebres, la nature ſe trouve ſaiſie; un air triſte & lugubre ſe répand ſur tous les viſages, ſoit horreur, ſoit compaſſion, ſoit foibleſſe, tous les cœurs ſont émus „.

Il eſt certain qu'une langue où l'on pourroit dire, *ſaiſie ſe trouve la nature; émus ſont tous les cœurs*,

cœurs, auroit ici de l'avantage : la nôtre ne souffre pas de pareilles inversions.

L'inversion est très propre à augmenter la force des contrastes, & par-là, elle donne, pour ainsi dire, plus de relief à une idée, & la fait ressortir davantage. Bossuet pouvoit dire :

„ Douze pècheurs envoyés par Jesus-Christ, „ & témoins de sa résurrection, ont accompli „ alors, ni plutôt ni plus tard, ce que les philo- „ sophes n'ont osé tenter, ce que les Prophètes ni „ le peuple Juif, lorsqu'il a été le plus protégé & „ le plus fidéle, n'ont pu faire „.

Mais Bossuet se sert d'une inversion, par laquelle il fixe d'abord l'esprit, sur les philosophes, sur les prophètes, sur le peuple Juif protégé & fidèle ; il nous fait sentir toute la grandeur de l'entreprise, avant de parler de ceux qui l'ont accomplie : & le tour qu'il prend, doit toute sa beauté à l'adresse qu'il a de renvoyer les douze pêcheurs, & l'accomplissement, à la fin de la phrase. Il s'exprime ainsi.

„ Alors seulement, & ni plutôt ni plus tard, „ ce que les philosophes n'ont osé tenter, ce que „ les prophètes ni le peuple Juif, lorsqu'il a été „ le plus protégé & le plus fidéle, n'ont pu faire ; „ douze pècheurs, envoyés par Jesus-Christ, & „ témoins de sa resurrection, l'ont accompli „.

En général, l'art de faire valoir une idée, consiste à la mettre dans la place où elle doit frapper davantage.

„ Celui qui n'a égard en écrivant qu'au goût de „ son siecle, songe plus à sa personne qu'à ses „ écrits : il faut toujours tendre à la perfection : „ & alors cette justice, qui nous est quelquefois re-

„ fuſée par nos contemporains, la poſtérité ſait „ nous la rendre „. *La Bruy.*

Par cette inverſion, la Bruyere fait mieux ſentir le motif qu'un écrivain doit ſe propoſer, que s'il eût dit: *& alors la poſtérité ſait nous rendre cette juſtice, &c.*

Je n'en ai reçu que trois de ces lettres aimables qui me pénétrent le cœur, dit Madame de Sévigné à ſa fille. Qu'on retranche le pronom *en*, la penſée ſera la même, mais l'expreſſion du ſentiment ſera affoiblie. Ce pronom, ajouté avant le nom auquel il ſe rapporte, fait ſentir combien Madame de Sévigné avoit l'eſprit préoccupé de ces lettres.

Si l'on ne le voyoit de ſes yeux, dit La Bruyere, *pourroit-on jamais l'imaginer, l'étrange diſproportion que le plus ou le moins de pieces de monnoie met entre les hommes?*

L'ordre direct n'exprimeroit pas l'étonnement avec la même force.

Vous avez vu, Monſeigneur, dans le premier livre, comme l'inverſion contribue à la clarté: vous venez de voir comment elle contribue à l'expreſſion. Hors de ces deux cas, elle eſt vicieuſe.

Les principes que j'ai établis à ce ſujet ſont communs à toutes les langues. Je ſais bien que vous entendrez dire que l'arrangement des mots étoit arbitraire en latin; mais c'eſt une erreur: car Cicéron blâme des auteurs orientaux qui, pour rendre le ſtyle plus nombreux, faiſoient des inverſions trop violentes. Ce reproche ne prouve-t-il pas, qu'indépendamment de l'harmonie, il y avoit des loix qui déterminoient la place que chaque mot doit avoir ſuivant la différence des circonſtances? Mais ces loix étoient inconnues à Cicéron même: il n'avoit de guide que le goût & l'uſage.



CHAPITRE XV.

Conclusion.

Les passions commandent à tous les mouvemens de l'ame & du corps. Nous ne sommes jamais absolument tranquilles, parce que nous sommes toujours sensibles; & le calme n'est qu'un moindre mouvement.

Envain l'homme se flatte de se soustraire à cet empire : tout en lui est l'expression des sentimens : un mot, un geste, un regard les décèle, & son ame lui échappe.

C'est ainsi que notre corps tient malgré nous un langage, qui manifeste jusqu'à nos pensées les plus secrettes. Or, ce langage est l'étude du peintre : car ce seroit peu de former des traits réguliers. En effet, que m'importe de voir dans un tableau une figure muette : j'y veux une ame qui parle à mon ame.

L'homme de génie ne se borne donc pas à dessiner des formes exactes. Il donne à chaque chose le caractere qui lui est propre. Son sentiment passe à tout ce qu'il touche, & se transmet à tous ceux qui voient ses ouvrages.

Nous avons remarqué que, pour caractériser, il faut modifier par tous les accessoires qui ont rapport à la chose, & à la situation où elle se trouve. C'est à quoi aucune langue ne réussit mieux que le langage d'action.

J'étends les bras pour demander une chose : voilà l'idée principale. Mais la vivacité du besoin, le plaisir que je compte trouver à la jouissance, la crainte qu'elle ne m'échappe, tous mes projets, voilà les idées accessoires. Elles se montrent sur mon visage, dans mes yeux, & dans toute mon attitude. Considérez ces mouvemens ; vous verrez qu'ils ont tous, avec l'idée principale, la plus grande liaison possible. C'est par-là que l'expression est une, forte, & caractérisée.

Si, voulant faire connoître ma pensée par des sons, je me contente de dire ; *donnez-moi cet objet.* Je ne traduis que le mouvement de mon bras, & mon expression est sans caractere.

Quel est le visage le plus propre à l'expression ? C'est celui qui, par la forme des traits & par les rapports qu'ils ont entr'eux, s'altère suivant la vivacité des passions, & la nuance des sentimens. Ajoutez-y la régularité, & supposez encore que, dans son état habituel, il ne montre que des sentimens qui ont droit de plaire ; vous joindrez à l'expression, les graces & la beauté.

Il en est de même du style : il faut qu'il rejette toute idée basse, grossiere, mal-honnête ; qu'il soit correct, & qu'il se plie à toute sorte de caracteres ; en un mot, il a son modele dans cette action, qui est le langage d'un visage régulier, agréable & expressif. Il est parfait, s'il en est la traduction exacte : mais si vous n'avez pas le talent d'allier la correction avec l'expression, sacrifiez la premiere. On peut plaire avec des traits peu réguliers.

Le langage d'action n'est plus ce qu'il a été. A mesure qu'on a contracté l'habitude de commu-

niquer ses pensées par des sons, on a négligé l'expression des mouvemens. On ne pouvoit parler que de ce qu'on sentoit; & aujourd'hui on parle si souvent de ce qu'on ne sent pas! La société, en voulant polir les mœurs, a amené la dissimulation: elle nous a fait de si bonne heure combattre tous nos premiers mouvemens, que nous en sommes presque devenus maîtres. Ce qui reste de ce langage, n'est plus qu'une expression fine, que tout le monde n'entend pas également, & que par cette raison le peintre est obligé de changer.

Ce langage a un fond qui est le même chez tous les peuples, si on les suppose tous organisés de la même maniere: car dans cette hypothese, l'action des mêmes muscles est destinée par-tout à exprimer les mêmes sentimens. Mais cette action a plus ou moins de vivacité suivant les climats. Il y a des peuples pantomimes: il y en a qui semblent n'avoir jamais connu que le langage des sons articulés.

Les langues sont sujettes aux mêmes variétés. Grossieres dans les commencemens, elles ont eu le caractère du langage d'action; mais, plus faites pour obéir à la dissimulation, elles se sont écartées de ce caractere, à mesure que la société a fait des progrès. Le langage des passions en est devenu plus fin, plus délicat; il faut qu'il se fasse entendre, & sans rien perdre de son expression, & sans choquer les mœurs auxquelles on l'a assujetti. Il varieroit suivant les climats, si le commerce n'avoit pas rapproché les hommes; & si les langues qu'on parle aujourd'hui, n'avoient pas conservé une partie du caractere des langues, meres, auxquelles elles doivent leur origine.

Cependant il y a une loi qui est la même pour toutes les langues polies : c'est le principe de la plus grande liaison des idées. S'il y a des peuples qui aiment les expressions exagérées, ce n'est pas parce qu'elles sont fausses, c'est parce qu'elles remuent. Mais rien n'empêche d'allier l'exactitude avec la force. Le style est donc susceptible d'une beauté réelle. Le caprice peut permettre d'exprimer ici un sentiment qu'il défend d'exprimer ailleurs : il peut jusqu'à un certain point donner des bornes à l'expression ; mais il doit obéir par-tout au principe qui sert de base à cet ouvrage. La différence des goûts prouve seulement, que tous les peuples n'ont pas le même génie.

Les rhéteurs ont distingué bien des sortes de figures : Monseigneur, rien n'est plus inutile, & j'ai négligé d'entrer dans de pareils détails. Je ne prétends pas même avoir épuisé tous les tours dont on peut faire usage : cependant j'en ai dit assez pour vous apprendre à faire de vous-même l'application du principe de la plus grande liaison des idées.



LIVRE TROISIEME.

Du tissu du Discours.

Il faut que, dans un discours, les idées principales soient liées entr'elles par une gradation sensible, par les accessoires qu'on donne à chacune; & le tissu se forme, lorsque toutes les phrases construites par rapport à ce qui précéde & à ce qui suit, tiennent les unes aux autres par les idées où l'on apperçoit une plus grande liaison.

Mais il y a ici deux inconvéniens à éviter: l'un est de s'appesantir sur des idées que l'esprit suppléeroit aisément; l'autre est de franchir des idées intermédiaires, qui seroient nécessaires au développement des pensées. C'est au sujet qu'on traite à déterminer jusqu'à quel point on doit marquer les liaisons; & cette partie de l'art d'écrire demande un grand discernement.

Il y a des artisans de style, qui font toujours leurs constructions de la même maniere: ils les jettent toutes au même moule. Les uns aiment les périodes, parce qu'ils croient être plus harmonieux; les autres préferent le style coupé & haché, parce qu'ils croient être plus vifs. Il en est enfin qui portent le scrupule, jusqu'à compter les mots: ils ne se permettent pas d'en construire ensemble au-delà d'un certain nombre: toute leur

attention eſt d'entremêler les phraſes courtes & les phraſes longues, d'éviter les *hiatus*, & ils prennent leur ſtyle compaſſé pour de l'harmonie.

L'écrivain qui a du génie, ne ſe conduit pas ainſi : plus il a l'eſprit ſupérieur, plus il apperçoit de variété dans les choſes ; il en ſaiſit le vrai caractère, & il a autant de manieres différentes qu'il a de ſujets à traiter.

Rien ne nuit plus à la clarté, que la violence que l'on fait aux idées, lorſque l'on conſtruit enſemble celles qui voudroient être ſéparées, ou lorſqu'on ſépare celles qui voudroient être conſtruites enſemble. On lit, on croit entendre chaque penſée ; & quand on a achevé, il ne reſte rien : ou du-moins il ne reſte que des traces fort confuſes.

Il n'eſt pas poſſible, Monſeigneur, d'entrer à ce ſujet dans le détail de toutes les obſervations néceſſaires. Il ſuffira de vous en faire quelques-unes. La lecture des bons écrivains achèvera de vous inſtruire : mon unique objet eſt de vous mettre en état d'en profiter.

Quand vous vous ſerez accoutumé à appliquer le principe de la plus grande liaiſon, vous ſaurez conformer votre ſtyle aux ſujets que vous aurez à traiter ; vous connoitrez l'ordre des idées principales ; vous mettrez les acceſſoires à leur place : vous éviterez les ſuperfluités, & vous vous arrêterez ſur les idées intermédiaires, qui mériteront d'être développées.





CHAPITRE PREMIER.

Comment les phrases doivent être construites les unes pour les autres.

DEUX pensées ne peuvent se lier l'une à l'autre que par les accessoires & par les idées principales. Commençons par un exemple.

„ Quand l'histoire seroit inutile aux autres „ hommes, il faudroit la faire lire aux princes. Il „ n'y a pas de meilleur moyen de leur découvrir „ ce que peuvent les passions & les intérèts, les „ tems & les conjonctures, les bons & les mau- „ vais conseils. Les histoires ne sont composées „ que des actions qui les occupent, & tout sem- „ ble y être fait pour leur usage. Si l'expérience „ leur est nécessaire pour acquérir cette prudence „ qui fait régner, il n'est rien de plus utile à leur „ instruction que de joindre les exemples des siecles „ passés aux expériences qu'ils font tous les jours. „ Au lieu qu'ordinairement ils n'apprennent qu'aux „ dépens de leurs sujets & de leur propre gloire „ à juger des affaires dangereuses qui leur arrivent; „ par le secours de l'histoire, ils forment leur juge- „ ment, sans rien hasarder, sur les événemens „ passés. Lorsqu'ils voient jusqu'aux vices les plus „ cachés des princes, malgré les fausses louanges „ qu'on leur donne pendant leur vie, exposés aux „ yeux de tous les hommes, ils ont honte de la „ vaine joie que leur cause la flaterie, & ils con-

„ noissent que la vraie gloire ne peut s'accorder „ qu'avec le mérite. „

Il n'y a ici que deux légeres négligences: l'une à ces mots, *sur les événemens passés*; qui font un sens louche avec *sans rien hasarder*. Bossuet auroit pu dire: *forment*, *sans rien hasarder*, *leur jugement*. L'autre est dans *louanges qu'on leur donne*; car *leur* est équivoque: d'ailleurs tout est parfaitement lié.

Pour vous mieux faire sentir cette liaison, substituons d'autres constructions à celles de Bossuet, & disons:

„ Il faudroit faire lire l'histoire aux princes, „ quand même elle seroit inutile aux autres hom- „ mes. Il n'y a pas d'autre moyen de leur décou- „ vrir ce que peuvent les passions & les tems & „ les conjonctures, les bons & les mauvais con- „ seils. Les histoires ne sont composées que des „ actions qui les occupent, & tout semble y être „ fait pour leur usage. Il n'est rien de plus utile à „ leur instruction, que de joindre les exemples „ des siecles passés aux expériences qu'ils font tous „ les jours, s'il est vrai que l'expérience leur soit „ nécessaire pour acquérir cette prudence qui fait „ bien régner. Par le secours de l'histoire ils for- „ ment, sans rien hasarder, leur jugement sur „ les événemens passés; au lieu qu'ordinairement „ ils n'apprennent qu'aux dépens de leurs sujets „ & de leur propre gloire, à juger des affaires „ dangereuses qui leur arrivent. Exposés aux yeux „ de tous les hommes, ils ont honte de la vaine „ joie que leur cause la flatterie; & ils connoissent „ que la vraie gloire ne peut s'accorder qu'avec „ le mérite, lorsqu'ils voient jusqu'aux vices les

„ plus cachés des princes, malgré les fausses louanges qu'on leur donne pendant leur vie „.

Par les changemens que je viens de faire au passage de Bossuet, les phrases ne tiennent plus les unes aux autres. Il semble qu'à chacune je reprenne mon discours, sans m'occuper de ce que j'ai dit, ni de ce que je vais dire. Je suis comme un homme fatigué, qui s'arrête à chaque pas, & qui n'avance qu'en faisant des efforts. Cependant si vous considérez en elles-mêmes chacune des constructions que j'ai faites, vous ne les trouverez pas défectueuses, elles ne pèchent que parce qu'elles se suivent, sans faire un tissu.

Vous pouvez déjà sentir pourquoi vous n'avez pas le choix entre plusieurs constructions, lorsque vous écrivez une suite de pensées: quoique vous l'ayez, lorsque vous considérez chaque pensée séparément. Il ne nous reste plus qu'à examiner comment la liaison des idées est altérée par les transpositions que j'ai faites.

Il faudroit faire lire l'histoire aux princes, est naturellement lié avec *il n'y a pas de meilleur moyen de leur découvrir ce que peuvent les passions*: j'ai donc mal fait de séparer ces deux idées & de dire: *il faudroit faire lire l'histoire aux princes, quand même il seroit inutile aux autres hommes: il n'y a pas de meilleur moyen, &c.*

Après avoir remarqué combien l'étude de l'histoire est utile aux princes, l'esprit, en suivant la liaison des idées, se porte naturellement sur l'expérience, qui est une autre source d'instruction, & il considére combien il est nécessaire de joindre l'étude de l'histoire à l'expérience journaliere.

J'ai changé tout cet ordre, &, par conséquent; j'ai affoibli la liaison des idées.

Bossuet voulant démontrer l'utilité que les princes peuvent retirer des exemples des siecles passés, commence par faire voir l'insuffisance de l'expérience, & finit par observer les secours que donne l'histoire.

Enfin, dans la vue de montrer quels sont ces secours, il expose d'abord ce que les princes voient dans l'histoire, & il considére ensuite quelle impression elle peut faire sur eux. Tel est sensiblement l'ordre des idées: je l'ai entiérement changé. J'ajouterai encore un exemple, que je prends dans Bossuet.

„ La reine partit des ports d'Angleterre à la vue „ des vaisseaux des rebelles qui la poursuivoient de „ si près, qu'elle entendoit presque leurs cris & „ leurs menaces insolentes. O voyage bien diffé- „ rent de celui qu'elle avoit fait sur la même mer, „ lorsque, venant prendre possession du sceptre de „ la Grande-Bretagne, elle voyoit, pour ainsi „ dire, les ondes se courber sous elle, & soumet- „ tre toutes leurs vagues à la dominatrice des „ mers! Maintenant chassée, poursuivie par ses „ ennemis implacables, qui avoient eu l'audace „ de lui faire son procès, tantôt sauvée, tantôt „ presque prise, changeant de fortune à chaque „ quart d'heure, n'ayant pour elle que Dieu & „ son courage inébranlable, elle n'avoit ni assez de „ vent ni assez de voiles pour favoriser sa fuite „ précipitée „.

Il y a ici une petite faute: *maintenant elle n'avoit*; il faloit, *elle n'a*. Il me paroit encore qu'*inébranlable* est une épithete inutile. *N'ayant que*

Dieu & son courage, dit assez que le courage de la reine est aussi grand qu'il peut l'être.

Vous voyez d'ailleurs que Bossuet a rapproché les idées qui contrastent, & c'est cela même qui en fait toute la liaison. *Elle voyoit*, dit-il, *les ondes se courber sous elle & soumettre leurs vagues à la dominatrice des mers. Maintenant chassée, &c.* Sa construction n'auroit pas eu la même grace, s'il eût dit: *elle voyoit les ondes se courber sous elle, & soumettre leurs vagues à la dominatrice des mers: maintenant elle n'a ni assez de vent ni assez de voiles pour favoriser sa fuite précipitée: chassée, poursuivie par ses ennemis, tantôt sauvée, tantôt presque prise, n'ayant que Dieu & son courage.*



CHAPITRE II.

Des inconvéniens qu'il faut éviter pour bien former le tissu du discours.

Les idées accessoires doivent toujours lier les idées principales : elles sont comme la trame qui, passant dans la chaîne, forme le tissu.

Par conséquent, tout accessoire qui ne sert point à la liaison des idées, est déplacé ou superflu. Bien des écrivains, estimés d'ailleurs à juste titre, paroissent n'avoir pas assez senti cette vérité.

La Bruyere voulant montrer, d'un côté la nécessité des livres sur les mœurs, & de l'autre le but que doivent se proposer ceux qui les écrivent, s'embarrasse dans des idées, qu'il démèle tout-à-fait mal. On entrevoit cependant une suite d'idées principales qui tendent au développement de sa pensée, & je vais les mettre sous vos yeux, afin que vous puissiez mieux juger des défauts où il tombe.

Je rends au public ce qu'il m'a prêté.

Il peut regarder le portrait que j'ai fait de lui & se corriger.

„ L'unique fin qu'on doive se proposer en „ écrivant sur les mœurs, c'est de corriger les „ hommes ; mais c'est aussi le succès qu'on doit „ le moins se promettre.

„ Cependant il ne faut pas se lasser de leur „ reprocher leurs vices : sans cela ils seroient „ peut-être pires.

„ L'approbation la moins équivoque qu'on en „ pût recevoir, feroit le changement des mœurs.

„ Pour l'obtenir, il ne faut pas négliger de „ leur plaire; mais on doit profcrire tout ce qui „ ne tend pas à leur inftruction.

Toutes ces penfées font claires, & vous en faififfez la fuite. Mais cette lumiere va difparoître. Lifez :

„ Je rends au public ce qu'il m'a prêté : j'ai „ emprunté de lui la matiere de cet ouvrage, „ il eft jufte que l'ayant achevé avec toute l'at- „ tention pour la vérité, dont je fuis capable, „ & qu'il mérite de moi, je lui en faffe la refti- „ tution. Il peut regarder avec loifir le portrait „ que j'ai fait de lui d'après nature ; & s'il fe „ connoit quelques-uns des défaus que je touche, „ s'en corriger. C'eft l'unique fin que l'on doit „ fe propofer *en écrivant*, & le fuccès auffi que „ l'on doit moins fe promettre. Mais comme „ les hommes ne fe dégoûtent pas du vice, il „ ne faut pas auffi fe laffer de le leur reprocher : „ ils feroient peut-être pires, s'ils venoient à „ manquer de cenfeurs & de critiques. C'eft ce „ qui fait que l'on prêche & que l'on écrit. L'o- „ rateur & l'écrivain ne fauroient vaincre la joie „ qu'ils ont d'être applaudis ; mais ils devroient „ rougir d'eux-mêmes, s'ils n'avoient cherché „ par leurs difcours & par leurs écrits que des „ éloges : outre que l'approbation la plus fure „ & la moins équivoque eft le changement des „ mœurs, & la réformation de ceux qui les „ lifent ou qui les écoutent. On ne doit parler; „ on ne doit écrire que pour l'inftruction ; & „ s'il arrive que l'on plaife, il ne faut pas néan-

„ moins s'en répentir, si cela sert à insinuer, „ & à faire recevoir les vérités qui doivent instruire. Quand donc il s'est glissé dans un livre „ quelques pensées, ou quelques réflexions qui „ n'ont ni le feu, ni le tour, ni la vivacité des „ autres, bien qu'elles semblent y être admises „ pour la variété, pour délasser l'esprit, pour „ le rendre plus présent & plus attentif à ce qui „ va suivre, à moins que d'ailleurs elles ne soient „ sensibles, familiéres, instructives, accommo- „ dées au simple peuple qu'il n'est pas permis „ de négliger, le lecteur peut les condamner, & „ l'auteur doit les proscrire: voilà la règle.

Premiérement il y a dans ce morceau des pensées fausses, ou du-moins rendues avec peu d'exactitude. Telles sont, *on ne doit écrire que pour corriger les hommes*, *on n'écrit qu'afin que le public ne manque pas de censeurs.....* Parce que la Bruyere écrit sur les mœurs, il oublie qu'on puisse écrire sur autre chose. Il dit ensuite qu'on ne doit écrire que pour l'instruction: mais si cette instruction n'est rélative qu'aux mœurs, il ne fait que se répéter; si elle se rapporte à toutes les choses que nous pouvons connoitre, elle fait voir la fausseté de cette proposition, *l'unique fin d'un écrivain doit être de corriger les hommes.* D'ailleurs, il n'est pas vrai qu'on ne doive écrire que pour instruire.

On ne doit pas croire que la Bruyere adoptât des pensées aussi fausses. Elles ne lui ont échappé, que parce qu'il ne savoit pas s'expliquer avec plus de précision : c'est pourquoi je les relève. Il faut que vous soyez averti, que quand on

on embarraſſe ſon diſcours ; il eſt bien difficile de ne dire que ce qu'on veut dire.

En ſecond lieu, lorſque la Bruyere dit : *le public peut regarder le portrait que j'ai fait de lui d'après nature ; & s'il ſe connoît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger. C'eſt l'unique fin, que l'on doit ſe propoſer en écrivant.*

La ſeconde phraſe n'eſt pas liée à la premiere ; & il ſemble que la liaiſon des idées demandoit au contraire : *c'eſt l'unique fin, qu'il doit ſe propoſer en me liſant.*

En troiſieme lieu, après avoir dit, *c'eſt ce qui fait qu'on prêche & qu'on écrit*, la Bruyere s'embarraſſe pour vouloir continuer de diſtinguer *l'orateur & l'écrivain*, *celui qui parle & celui qui écrit* ; *le diſcours & les écrits*, *ceux qui liſent & ceux qui écoutent.* Il ne fait par là, que répéter les mêmes idées, allonger ſes phraſes, & gêner ſes conſtructions.

En quatrieme lieu, la phraſe qui commence par ces mots, *l'orateur & l'écrivain ne ſauroient, &c* n'eſt pas abſolument liée à ce qui la précéde. Tout ce qui eſt renfermé depuis *l'unique fin*, juſqu'à *quand donc il s'eſt gliſſé*, ſeroit plus dégagé, ſi la Bruyere avoit dit : *l'unique fin qu'on doit ſe propoſer en écrivant ſur la morale, eſt la réforme des mœurs. Je veux qu'on ne puiſſe pas vaincre la joie qu'on a d'être applaudi, on devroit rougir au moins de n'avoir cherché que des éloges. Il eſt vrai que les ſuccès qu'on doit le moins ſe promettre, eſt de voir les hommes ſe corriger ; mais c'eſt auſſi le moins équivoque. Dans cette vue, il ne faut pas négliger de plaire : car ce*

moyen est le plus propre à faire recevoir des vérités utiles.

Enfin, la derniere phrase qui commence à ces mots, *quand donc*, est un amas de mots jettés sans ordre ; & il semble que la Bruyere n'arrive qu'avec bien de la peine jusqu'à la fin.

Au reste, Monseigneur, je dois vous avertir que je ne prétends pas vous donner pour des modeles, les corrections que je fais. Mon dessein est uniquement de vous faire mieux sentir les fautes des meilleurs écrivains ; & j'ai du moins un avantage, c'est que je puis vous instruire, en faisant moi-même de plus grandes fautes.

Fénelon veut peindre Pygmalion tourmenté par la soif des richesses, tous les jours plus misérable & plus odieux à ses sujets : il veut peindre sa cruauté, sa défiance, ses soupçons, ses inquiétudes, son agitation, ses yeux errans de tous côtés, son oreille ouverte au moindre bruit, son palais où ses amis même n'osent l'aborder, la garde qui y veille, les trente chambres où il couche successivement, les remords qui l'y suivent, son silence, ses gémissemens, sa solitude, sa tristesse, son abattement. Voilà, je pense, l'ordre des idées : elles ne sauroient être trop raprochées, c'est sur-tout dans ces descriptions que le style doit être rapide.

„ Pygmalion tourmenté par une soif insatiable „ de richesses, se rend de plus en plus misé- „ rable & odieux à ses sujets. C'est un crime à „ Tyr d'avoir de grands biens. L'avarice le rend „ défiant, soupçonneux, cruel : il persécute les „ riches, & il craint les pauvres. Tout l'agite, „ l'inquiéte, le ronge : il a peur de son ombre.

„ Il ne dort ni nuit ni jour. Les dieux, pour „ le confondre, l'accablent de trésors dont il „ n'ose jouir. Ce qu'il cherche pour être heu- „ reux est précisément ce qui l'empêche de l'être. „ Il regrette tout ce qu'il donne, & craint tou- „ jours de perdre: il se tourmente pour gagner. „ On ne le voit presque jamais, il est seul au „ fond de son palais: ses amis même n'osent l'a- „ border, de peur de lui devenir suspects. Une „ garde terrible tient toujours des épées nues „ & des piques levées autour de sa maison. „ Trente chambres, qui communiquent les unes „ aux autres, & dont chacune a une porte de „ fer avec six gros verrous, sont les lieux où „ il se renferme. On ne sait jamais dans laquelle „ de ces chambres il couche, & on assure qu'il „ ne couche jamais deux nuits de suite dans la „ même, de peur d'y être égorgé. Il ne connoît „ ni les plaisirs, ni l'amitié. Si on lui parle de „ chercher la joie, il sent qu'elle fuit loin de „ lui, & qu'elle refuse d'entrer dans son cœur. „ Ses yeux creux sont pleins d'un feu âpre & „ farouche : ils sont sans cesse errans de tous „ côtés. Il prête l'oreille au moindre bruit; & „ se sent tout ému. Il est pâle & défait, & les „ noirs soucis sont peints sur son visage toujours „ ridé. Il se tait, il soupire, il tire de son cœur „ de profonds gémissemens : il ne peut cacher „ les remords qui déchirent ses entrailles.

Je n'entrerai pas dans un grand détail sur ce morceau: le désordre en est sensible. L'auteur quitte une pensée pour la reprendre. Il dit que Pygmalion est défiant, soupçonneux, que tout l'agite, l'inquiéte; & il revient sur ces mêmes

idées, après s'être arrêté sur d'autres détails. Les derniers coups de pinceau, sur-tout, sont les plus foibles. Quelle force y a-t-il, à remarquer que Pygmalion ne connoît ni l'amitié, ni les plaisirs, ni la joie, quand on a peint sa solitude & sa tristesse? Les tours sont lâches: *si on lui parle de chercher la joie, il sent qu'elle fuit loin de lui, & qu'elle refuse d'entrer dans son cœur.* Pourquoi, *si on lui parle?* d'ailleurs la gradation des idées étoit, *la joie refuse d'entrer dans son cœur, & fuit loin de lui.*

Télémaque fait ensuite des réflexions très-sages; mais les accessoires rendent son discours traînant, & y répandent du désordre.

„ Voilà, *dit-il*, un homme qui n'a cherché „ qu'à se rendre heureux : il a cru y parvenir „ par les richesses & par son autorité absolue. Il „ fait tout ce qu'il veut, & cependant il est mi- „ sérable par ses richesses & par son autorité „ même. S'il étoit berger, comme je l'étois n'a- „ gueres, il seroit aussi heureux que je l'ai été, „ & jouïroit des plaisirs innocens de la campa- „ gne, & en jouiroit sans remords. Il ne crain- „ droit, ni le fer, ni le poison. Il aimeroit les „ hommes & en seroit aimé. Il n'auroit pas ces „ grandes richesses, qui lui sont aussi inutiles „ que du sable, puisqu'il n'ose y toucher: mais „ il jouiroit des fruits de la terre, & ne souffri- „ roit aucun véritable besoin. Cet homme paroit „ faire tout ce qu'il veut: mais il s'en faut bien „ qu'il le fasse : il fait tout ce que veulent ses „ passions. Il est toujours entraîné par son ava- „ rice, ses soupçons : il paroît maître de tous „ les autres hommes: mais il n'est pas maître

„ de lui-même ; car il a autant de maîtres & „ de bourreaux, qu'il a de desirs violens.

Il y a ici deux idées principales : l'une que Pygmalion est malheureux par ses richesses & par son autorité même ; & l'autre qu'il seroit plus heureux, s'il n'étoit que berger. Aucun des accessoires propres à les développer, n'échappe à Fénelon : il sent tout ce qu'il faut dire : il le dit, & il attache. Il seroit difficile de le trouver en faute à cet égard. Mais pourquoi ne pas rapprocher de chaque idée principale les accessoires qui lui conviennent ? Pourquoi, après avoir remarqué que Pygmalion est misérable par ses richesses & par son autorité même, passer tout-à-coup à la seconde idée, *s'il étoit berger*, la développer & renvoyer à la fin les accessoires de la premiere ? Il me semble que si, avant cette seconde idée, il eût transporté tout ce qu'il fait dire à Télémaque depuis *cet homme paroit faire tout ce qu'il veut*, il auroit mis plus d'ordre dans ce discours, & qu'il auroit senti la nécessité de l'élaguer.

Un beau morceau est celui où les foiblesses de Télémaque dans l'isle de Chypre sont peintes par lui-même avec une candeur, qui inspire l'amour de la vertu. C'est à de pareils traits qu'on reconnoit sur-tout & l'esprit & le cœur de Fénelon. Pour être sûr de plaire, cet homme respectable n'a eu qu'à peindre son ame. Je critiquerai cependant encore ; mais en pareil cas on voit avec plaisir qu'on n'a à reprendre que des fautes de style.

Le discours de Télémaque roule sur trois choses principales. L'une est l'impression que font

sur lui les plaisirs de l'ile de Chypre; l'autre, son abattement, l'oubli de sa raison & des malheurs de son pere; la derniere, ses remords qui ne sont pas tout-à-fait étouffés. C'est dommage que ces objets ne soient pas développés avec assez d'ordre.

„ D'abord j'eus horreur de ce que je voyois: „ j'eus horreur de voir que ma pudeur servoit „ de jouet à ces peuples effrontés, & qu'ils n'ou„ blioient rien pour tendre des pieges à mon in„ nocence: mais insensiblement je commençois „ à m'y accoutumer: le vice ne me faisoit plus „ aucune peine: toutes les compagnies m'inspi„ roient je ne sais quelle inclination pour le dé„ sordre. On se moquoit de mon innocence; ma „ retenue & ma pudeur servoient de jouet à des „ peuples effrontés. On n'oublioit rien pour ex„ citer toutes mes passions, pour me tendre des „ pieges, & pour réveiller en moi le goût des „ plaisirs. Je me sentois affoiblir tous les jours; „ la bonne éducation que j'avois reçue ne me „ soutenoit presque plus; toutes mes bonnes ré„ solutions s'évanouissoient; je ne me sentois „ plus la force de résister au mal qui me pressoit „ de tous côtés; j'avois même une mauvaise „ honte de la vertu. J'étois comme un homme „ qui nage dans une riviere profonde & rapide: „ d'abord il fend les eaux & remonte contre le „ torrent; mais si les bords sont escarpés, & „ s'il ne peut se reposer sur le rivage, il se lasse „ enfin peu-à-peu; ses forces l'abandonnent; ses „ membres s'engourdissent, & le cours du fleuve „ l'entraîne. Ainsi mes yeux commençoient à „ s'obscurcir, mon cœur tomboit en défaillance; „ je ne pouvois plus rappeller ni ma raison, ni

„ le souvenir des malheurs de mon pere. Le „ songe où je croyois avoir vu le sage Mentor „ descendre aux champs Elysées, achevoit de „ me décourager ; une secrette & douce langueur „ s'emparoit de moi, j'aimois déja le poison qui „ se glissoit de veine en veine & qui pénétroit „ jusques à la moëlle de mes os. Je poussois „ néanmoins encore de profonds soupirs, je „ versois des larmes ameres, je rugissois comme „ un lion dans ma fureur. O malheureuse jeu„ nesse ! disois-je, ô dieux, qui vous jouez „ cruellement des hommes, pourquoi les faites„ vous passer cet âge qui est un tems de folie, „ ou de fievre ardente ? Oh ! que ne suis-je cou„ vert de cheveux blancs, courbé, & proche „ du tombeau, comme Laërte, mon ayeul ? La „ mort me feroit plus douce que la foiblesse hon„ teuse où je me vois. „

Il y a des longueurs dans ce morceau parce que Télémaque appuie trop longtems sur les mêmes accessoires ; & il me semble que tout seroit beaucoup mieux lié si, avant *je ne me sentois plus la force*, on transposoit, *une secrette & douce langueur s'emparoit de moi : j'aimois déja le poison qui se glissoit de veine en veine, & qui pénétroit jusques à la moëlle de mes os* Cette image, ainsi transposée, préparoit ce que Télémaque dit de sa foiblesse & de son impuissance à résister au torrent, de l'oubli de sa raison & des malheurs de son pere. Il peint parfaitement ses efforts & sa foiblesse, lorsqu'il se compare à un homme qui nage contre le cours d'une riviere : mais cette comparaison porte sur une supposition fausse, qu'on peut remonter un torrent rapide. Quand

il ajoute *ainsi mes yeux commençoient à s'obscurcir*; la figure ne paroit pas assez soutenue. D'ailleurs, il y a quelque chose de louche dans ce tour, car il semble d'abord qu'il compare ses yeux à l'homme qui nage, & dans le vrai, il ne le compare qu'à l'épuisement où il se le représente.

Mais malgré les critiques, ce morceau, je le répete, est fort beau. Il est aisé d'être plus correct que Fénelon, mais il est difficile de penser mieux que lui : il y a des principes pour l'un, il n'y en a point pour l'autre.

Voici une suite d'idées principales.

„ La chûte des empires vous fait sentir, qu'il „ n'est rien de solide parmi les hommes. „

„ Mais il vous sera sur-tout utile & agréable „ de réfléchir sur la cause des progrès, & de la décadence des empires. „

„ Car tout ce qui est arrivé, étoit préparé „ dans les siecles précédens. „

„ Et la vraie science de l'histoire est, de remar- „ quer les dispositions qui ont préparé les grands „ changemens. „

„ En effet, il ne suffit pas de considérer ces „ grands événemens. Il faut porter son attention „ sur les mœurs, le caractere des peuples, des „ princes & de tous les hommes extraordinaires „ qui y ont quelque part. „

Toutes ces idées sont liées. Si un esprit ordinaire ne trouvoit rien à y ajouter, il feroit mieux de s'y borner, que d'allonger ses phrases sans donner plus de jour ni plus de force à ses pensées. Mais à un homme de génie elles se présentent avec tous les accessoires qui leur conviennent, & il en forme des tableaux où tout est par-

faitement lié. Il n'appartient qu'à lui d'être plus long sans être moins précis. Ecoutons Bossuet:

„ Quand vous voyez passer comme en un instant devant vos yeux, je ne dis pas les rois & „ les empereurs, mais les grands empires qui „ ont fait trembler tout l'Univers; quand vous „ voyez les Assyriens anciens & nouveaux, les „ Médes, les Perses, les Grecs, les Romains se „ présenter devant vous successivement, & tomber, pour ainsi dire, les uns sur les autres, „ ce fracas effroyable vous fait sentir qu'il n'y a „ rien de solide parmi les hommes, & que l'inconstance & l'agitation est le propre partage „ des choses humaines. „

„ Mais ce qui rendra ce spectacle plus utile & „ plus agréable, ce sera la réflexion que vous „ ferez non-seulement sur l'élévation & sur la „ chûte des empires; mais encore sur les causes „ de leurs progrès, & sur celles de leur décadence. „

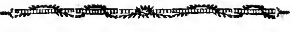
„ Car le même Dieu qui a fait l'enchaînement „ de l'Univers, & qui tout-puissant par lui-même, a voulu, pour établir l'ordre, que les „ parties d'un si grand tout dépendissent les unes „ des autres: ce même Dieu a voulu aussi que „ le cours des choses humaines eût sa suite & ses „ proportions: je veux dire, que les hommes & „ les nations ont eu des qualités proportionnées „ à l'élévation à laquelle ils étoient destinés, & „ qu'à la réserve de certains coups extraordinaires, où Dieu vouloit que sa main parût toute „ seule, il n'est point arrivé de grand changement, qui n'ait eu ses causes dans les siecles „ précédens. „

„ Et comme dans toutes les affaires, il y a ce „ qui les prépare, ce qui détermine à les entre- „ prendre, & ce qui les fait réussir : la vraie „ science de l'histoire est, de remarquer dans „ chaque tems les secrettes dispositions qui ont „ préparés les grands changemens, & les con- „ jonctures importantes qui les ont fait arriver. „

„ En effet, il ne suffit pas de regarder seule- „ ment devant ses yeux, c'est-à-dire, de consi- „ dérer les grands événemens qui décident tout- „ à-coup de la fortune des empires. Qui veut „ entendre à fond les choses humaines, doit les „ reprendre de plus haut ; & il lui faut observer „ les inclinations & les mœurs, ou pour dire „ tout en un mot, le caractere tant des peuples „ dominans en général, que des princes en par- „ ticulier, & enfin de tous les hommes extraor- „ dinaires, qui par l'importance du personnage „ qu'ils ont eu à faire dans le monde, ont con- „ tribué en bien ou en mal au changement des „ états, & à la fortune publique. „

Il n'y a rien à désirer dans ce passage : tout y est conforme à la plus grande liaison des idées, je n'y vois pas même un mot qu'on puisse re- trancher ou changer de place.

On pourroit comparer le tableau que Bossuet fait des Egyptiens, avec celui que Fénelon fait des Crétois : mais ces morceaux seroient longs à transcrire. Si vous faites vous-même cette com- paraison, vous remarquerez facilement que le style de Bossuet a l'avantage de la précision & de l'ordre, & que, par conséquent, le tissu en est mieux formé.



CHAPITRE III.

De la coupe des phrases.

La liaison des idées, si on sait la consulter, doit naturellement varier la coupe des phrases, & les renfermer chacune dans de justes proportions. Les unes seront simples, les autres composées, & plusieurs formées de deux membres, de trois ou davantage. La raison en est, que toutes les pensées d'un discours ne sauroient être susceptibles d'un même nombre d'accessoires. Tantôt les idées pour se lier veulent être construites ensemble, d'autres fois elles ne veulent que se suivre : il suffit de savoir faire ce discernement. Le vrai moyen d'écrire d'une maniere obscure c'est de ne faire qu'une phrase où il en faut plusieurs, ou d'en faire plusieurs où il n'en faut qu'une. Si deux idées doivent se modifier, il faut les réunir; si elles ne doivent pas se modifier, il faut les séparer.

Vous voyez que tout le premier membre de la période de Bossuet est destiné à modifier l'idée de Dieu ; & cela doit être, parce que c'est comme ordonnateur de l'univers que Dieu a marqué aux choses humaines leur suite & leurs proportions. L'unique objet de Bossuet est d'expliquer comment il n'arrive rien, qui n'ait ses causes dans les siecles précédens. En rassemblant dans une période toutes les idées qui concourent au

développement de sa pensée, il forme un tout, dont les parties se lient sans se confondre.

Je vais substituer plusieurs phrases à la période de Bossuet; & vous verrez que sa pensée perdra une partie de sa grace & même de sa lumiere.

„ Dieu a fait l'enchaînement de l'univers. Tout „ puissant par lui-même, il en a établi l'ordre. „ Il a voulu que toutes les parties d'un si grand „ tout dépendissent les unes des autres; ce même „ Dieu a déterminé aussi le cours des choses hu„ maines, il en a réglé la suite & les propor„ tions : je veux dire qu'il a donné aux hommes „ & aux nations leurs qualités; & qu'il les a „ proportionnées à l'élévation, à laquelle il les „ destinoit; qu'il n'est point arrivé de grand „ changement, qui n'ait eu ses causes dans les „ siecles précédens, & qu'il n'a réservé que cer„ tains coups extraordinaires, où il vouloit que „ sa main parût toute seule. „

Bossuet connoissoit parfaitement la coupe du style. Quelquefois il va rapidement par une suite de phrases très-courtes: d'autres fois ses périodes sont d'une grande page, & elles ne sont pas trop longues, parce que tous les membres en sont distincts & sans embarras. Soit qu'il accumule les idées, soit qu'il les sépare, il a toujours le style de la chose. Il va me fournir un exemple d'une autre espèce.

„ Les Egyptiens sont les premiers où l'on ait „ sû les regles du gouvernement. Cette nation „ grave & sérieuse, connut d'abord la vraie fin „ de la politique qui est de rendre la vie com„ mode & les peuples heureux. La température „ toujours uniforme du pays, y faisoit les esprits

„ solides & constans. Comme la vertu est le fondement de toute la société, ils l'ont soigneusement cultivée. Leur principale vertu a été la reconnoissance; & la gloire qu'on leur a donnée d'être les plus reconnoissans de tous les hommes, fait voir qu'ils étoient les plus sociables.

Ce passage est formé de plusieurs assertions, qui veulent chacune être énoncées séparément: & ce seroit leur faire violence que de les réunir dans une seule période. En voici la preuve:

„ Les Egyptiens, cette nation grave, sérieuse, „ la premiere qui ait sû les regles du gouvernement, connut d'abord la vraie fin de la politique, qui est de rendre la vie commode & les peuples heureux: si la température toujours uniforme du pays rendoit leur esprit solide & constant, ils se formoient l'ame par le soin qu'ils avoient de cultiver la vertu, qui est le vrai fondement de toute société; & faisant leur principale vertu de la reconnoissance, ils ont eu la gloire d'être regardés comme les plus reconnoissans de tous les hommes; ce qui fait voir qu'ils étoient aussi les plus sociables. „

En lisant cette période, on ne trouve plus la même netteté dans les pensées de Bossuet.

La regle générale pour les périodes, c'est que plusieurs idées ne sauroient se réunir à une idée principale pour former un tout dans une proportion exacte, qu'elles ne produisent naturellement des membres distingués par des repos marqués. Telles sont en général les périodes de Bossuet. Vous en trouverez des exemples dans

les passages que j'ai cités. En voici un titre de Racine : c'est Mithridate qui parle.

Ah, pour tenter encor de nouvelles conquêtes,
Quand je ne verrois pas des routes toutes prêtes,
Quand le sort ennemi m'auroit jetté plus bas,
Vaincu, persécuté, sans secours, sans états,
Errant de mers en mers, & moins roi que pirate,
Conservant pour tous biens le nom de Mithridate,
Apprenez que suivi d'un nom si glorieux,
Par tout de l'univers j'attacherois les yeux ;
Et qu'il n'est point de rois, s'ils sont dignes de l'être,
Qui, sur le trône assis, n'enviassent peut-être,
Au-dessus de leur gloire un naufrage élevé,
Que Rome & quarante ans ont à peine achevé,

Je ne m'arrêterai pas à distinguer les périodes, suivant le nombre de leurs membres. La regle est la même pour toutes : les parties en seront toujours dans de justes proportions, si le principe de la liaison des idées est bien observé.

Mais il y a des écrivains qui, affectant le style périodique, confondent les longues phrases avec les périodes. Leurs phrases sont d'une longueur insupportable. On croit qu'elles vont finir, & elles recommencent, sans permettre le plus léger repos. Il n'y a ni unité ni proportion, & il faut une application bien soutenue pour n'en rien laisser échapper. Pélisson, tout estimé qu'il est, va me fournir des exemples : il en est plein.

„ Les blessures étoient plus mortelles pour les
„ Maures ; car ils se contentoient de les laver
„ dans de l'eau de la mer, & disoient par une
„ maniere de proverbe ou de dit-on de leur

„ pays, que Dieu qui les leur avoit données, „ les leur ôteroit : cela toutefois moins par le „ mépris que par l'ignorance des remedes; car ils „ estimoient au dernier point un renégat leur „ unique chirurgien, à qui, par une politique „ bizarre, à chaque blessé de conséquence qui „ mouroit entre ses mains, ils donnoient un cer- „ tain grand nombre de coups de bâton, pour „ le châtier plus ou moins, suivant l'importance „ du mort; puis autant de pieces de huit réales, „ pour le consoler, & l'exhorter à mieux faire à „ l'avenir. „

Ce n'est pas une période que fait Pellisson : ce sont plusieurs phrases qu'il ajoute les unes aux autres & qu'il lie mal. Voici une autre exemple du même écrivain.

„ Louis XIV ne pouvoit souffrir que la Hol- „ lande, élevée, pour ainsi dire, dès le berceau, „ comme à l'ombre & sous la protection de la „ France, soutenue en tant de rencontres par „ les deux rois ses prédécesseurs, sauvée fraî- „ chement par lui-même du plus grand péril qui „ l'eût jamais menacée, oubliât tant de graces „ reçues, à la premiere imagination d'un mal „ qu'il n'avoit aucun dessein de lui faire, & sans „ se confier ni à sa bienveillance dont elle avoit „ tant de preuves, ni à sa parole dont toute l'Eu- „ rope venoit de reconnoître la fermeté, ne „ trouvât de sureté pour elle qu'à lui faire des „ ennemis en tous lieux : sonnant la trompette „ pour la guerre sous le nom de la paix, & „ troublant par avance la tranquillité publique, „ qu'elle feignoit de vouloir maintenir, non „ parce qu'elle eut peut-être véritablement à cœur

„ l'intérêt commun ; mais par une espece de va-
„ nité, comme si c'étoit à elle à régler les rois,
„ ou que son intérêt seul fût l'unique mesure des
„ choses ; & que les conquêtes les plus étendues
„ dussent être comptées pour rien, quand elles
„ tournoient d'un autre côté ; mais que tout
„ fût perdu, aussi-tôt qu'on blessoit en quelque
„ sorte son commerce, ou qu'on gagnoit un
„ pouce de terre vers ses états. *Pellisson.* „

Il semble plusieurs fois que Pellisson va finir, & cependant il continue toujours. Voilà le défaut où l'on tombe, lorsqu'on veut lier ensemble des phrases qui ne se lient pas naturellement. Il seroit bien mieux de les séparer par des repos.

Il y a des écrivains qui s'occupent à entremêler les phrases longues & les phrases courtes : mais l'esprit qui s'arrête à ce petit méchanisme, n'est pas capable de se porter sur le fond des choses. Si on considere que les pensées, qui forment le tissu du discours, n'ont pas chacune le même nombre d'accessoires, on jugera que les phrases seront naturellement inégales, toutes les fois qu'on les aura rendues avec les accessoires qui leur sont propres.

✿

CHAPITRE

CHAPITRE XI.

Des longueurs.

DANS tout discours, il y a une idée par où l'on doit commencer, une par où l'on doit finir, & d'autres par où l'on doit passer. La ligne est tracée ; tout ce qui s'en écarte, est superflu. Or on s'en écarte, en insérant des choses étrangeres, en répétant ce qui a déja été dit, & en s'arrêtant sur des détails inutiles. Ces défauts, s'ils sont fréquens, refroidissent le discours, l'énervent, ou même l'obscurcissent. Le lecteur fatigué perd le fil des idées qu'on n'a pas su lui rendre sensibles ; il n'entend plus, il ne sent plus, & les plus grandes beautés auroient peine à le tirer de sa léthargie.

On seroit court & précis si on concevoit bien & dans leur ordre, toutes les pensées qui doivent développer le sujet qu'on traite. C'est donc de la maniere de concevoir que naissent les longueurs du style : vice contre lequel on ne sauroit trop se précautionner & qu'on n'évitera pas, si on s'écarte des regles que nous avons tirées du principe de la liaison des idées. Venons à des exemples.

L'Abbé du Bos veut dire que l'imitation ne nous remue, que parce que les objets imités ne nous auroient remués ; mais que l'impression en est moins durable, parce qu'elle est moins forte. Voici comment il expose cette pensée.

„ Les p eintres & les poëtes excitent en nous
„ les passic ns artificielles, en présentant des imi-
„ tations d'objets capables d'exciter en nous
„ des passi ons véritables. Comme l'impression
„ que ces i mitations font sur nous, est du même
„ genre qu e l'impression que l'objet imité par le
„ peintre o u par le poëte feroit sur nous : com-
„ me l'impr ession que l'imitation fait, n'est diffé-
„ rente de l'impression que l'objet imité feroit,
„ qu'en ce qu'elle est moins forte, elle doit ex-
„ citer dans notre ame une passion qui ressemble
„ à celle qu e l'objet imité y auroit pu exciter :
„ la copie d e l'objet doit, pour ainsi dire, ex-
„ citer en nc ous une copie de la passion que l'ob-
„ jet y auro it excité. Mais comme l'impression
„ que l'imita tion fait, n'est pas aussi profonde
„ que l'impr ession que l'objet même auroit faite...
„ Cette impr ession superficielle faite par une imi-
„ tation, disp aroît sans avoir des suites durables,
„ comme en auroit une impression faite par l'ob-
„ jet que le peintre ou le poëte a imité. „

L'embarras des constructions de l'abbé du Bois, & ses répétitions prouvent les efforts qu'il fait, pour rendre une pensée qu'il ne conçoit pas nettement. Il est long dans le dessein d'être plus clair, & il en est plus obscur.

Cet écrivain avoit des connoissances, du jugement & même du gout : il est étonnant qu'il ne se soit pas fait un meilleur style. Il mérite d'être lu pour le fond des choses : il sera même utile à ceux qui veulent apprendre à écrire. Il les instruira par ses fautes, comme un pilote instruit par ses naufrages. Il fourniroit bien des exemples. Je n'en rapporterai plus que deux.

„ La ressemblance des idées que le poëte ou „ le peintre tire de son génie, avec les idées que „ peuvent avoir des hommes qui se trouveroient „ dans la même situation où le poete place ses „ personnages, le pathétique des images qu'il a „ conçues avant que de prendre la plume ou le „ pinceau, font donc le plus grand mérite des „ poésies, ainsi que le plus grand mérite des ta- „ bleaux. C'est à l'invention du peintre & du „ poëte; c'est à l'invention des idées & des ima- „ ges propres à nous émouvoir : & qu'il met „ en œuvre pour exécuter son intention, qu'on „ distingue le grand artisan du simple manœuvre, „ qui souvent est plus habile ouvrier que lui „ dans l'exécution. Les plus grands vérificateurs „ ne sont pas les plus grands poëtes; comme les „ dessinateurs les plus réguliers ne sont pas les „ plus grands peintres. „

Vous voyez le détour que prend cet écrivain, pour dire qu'en peinture & en poésie, tout le talent consiste dans le choix des sentimens & des images; & vous sentez la lourdeur de toutes ces distinctions *plume* & *pinceau*, *tableau* & *poëme*, *peintre* & *poëte*.

Il étoit facile de dire, que comme la poésie du style consiste dans le choix des idées, la méchanique de la poésie consiste dans le choix & dans l'arrangement des mots; & que si l'une cherche les images, l'autre cherche l'harmonie. Cela eût été court, & le discours de l'abbé du Bois est bien long. Le voici :

„ Comme la poésie du style consiste dans le „ choix & dans l'arrangement des mots, consi- „ dérés en tant que les signes des idées, la mé-

„ chanique de la poésie consiste dans le choix & „ dans l'arrangement des mots, considérés en-„ tant que de simples sons, auxquels il n'y au-„ roit point une signification attachée. Ainsi „ comme la poésie du style regarde les mots du „ côté de leur signification, qui les rend plus ou „ moins propres à réveiller en nous certaines „ idées ; la méchanique de la poésie les regarde „ uniquement comme des sons plus ou moins „ harmonieux, & qui, étant combinés diverse-„ ment, composent des phrases dures ou mélo-„ dieuses dans la prononciation. Le but que se „ propose la poésie du style, est de faire des ima-„ ges, & de plaire à l'imagination. Le but que „ la méchanique de la poésie se propose est de „ faire des vers harmonieux, & de plaire à „ l'oreille. „

Les longueurs naissent encore du penchant qu'on a à redire les mêmes choses de plusieurs manieres. Il ne faut ajouter à une pensée rendue clairement que les images convenables aux circonstances.

Fénelon conseille aux écrivains d'être simples ; & il prend ce moment là pour ne l'être point lui-même. Il tourne autour d'une pensée, & il la répete sans la rendre ni plus vive ni plus sensible. Il s'exprime ainsi :

„ On ne se contente pas de la simple raison, „ des graces naïves, du sentiment le plus vif, „ qui font la perfection réelle. On va un peu „ au-delà du but par amour propre. On ne sait „ pas être sobre dans la recherche du beau. On „ ignore l'art de s'arrêter tout court en deçà des „ ornemens ambitieux. Le mieux auquel on as-

„ pire, fait qu'on gâte le bien, dit un proverbe
„ italien. On tombe dans le défaut de répandre
„ un peu trop de sel, & de vouloir donner un
„ goût trop relevé à ce qu'on assaisonne. On
„ fait comme ceux qui chargent une étoffe de
„ trop de broderie. „

Cette habitude de s'arrêter sur une pensée, fait tomber dans le précieux : occupé à épuiser tous les tours, on la subtilise ; & on ne la quitte, que quand on l'a tout-à-fait gâtée.

Lorsqu'on veut émouvoir, on peut & on doit même multiplier les figures & les images. On peut aussi, dans les ouvrages destinés à éclairer, joindre à un tour simple un tour figuré, propre à répandre la lumiere. Mais il y a des écrivains qui ont de la peine à quitter une pensée, & qui font un volume de ce dont un autre feroit à peine quelques feuillets. C'est le style de l'abbé du Guet.

„ Tout le monde, *dit-il*, est capable de com-
„ prendre quelle seroit la félicité d'une nation,
„ où toute la force & toute l'autorité seroient
„ accordées à la vertu ; où toutes les menaces
„ & tous les châtimens ne seroient que contre le
„ vice ; dont le prince ne seroit terrible qu'à
„ quiconque feroit le mal, & jamais à ceux qui
„ aiment & font le bien, l'épée que Dieu lui a
„ confiée seroit la protection des justes, & ne
„ feroit trembler que leurs ennemis ; où la vé-
„ rité & la clémence s'uniroient ; où la justice
„ & la paix se donneroient un mutuel baiser ;
„ & où l'on verroit accomplir ce qu'a dit l'A-
„ pôtre : la vertu respectée & comblée d'hon

„ neurs, & le vice humilié & couvert d'igno-
„ minie. „

Voilà bien des mots pour répéter une même chose. Les derniers tours n'ajoutent aux premiers ni lumiere ni image. On voit seulement que l'écrivain s'applaudit d'une fécondité qui ne produit que des sons.

On pourroit dire que la gloire d'une nation éclairée rejaillit sur le souverain.

Qu'elle s'étend avec les sciences qu'il protège, porte au loin son nom, fait respecter sa personne parmi les étrangers, lui soumet des cœurs ; même parmi ses ennemis.

Qu'on vient de toutes parts dans un pays, où l'on peut tout apprendre, & qu'on retourne dans sa patrie, pour y parler du mérite du prince & du bonheur du peuple.

Ces réflexions sont justes ; mais l'abbé du Guet les allonge si fort, que le lecteur fatigué peut à peine se rendre compte de ce qu'il a lu.

„ La gloire de la nation rejaillit sur le prince
„ qui la conduit : tout ce qu'il y a de lumiere &
„ de sagesse dans son état, lui devient propre
„ comme faisant partie du bien public qui lui est
„ confié ; & quand il fait connoître & estimer
„ un trésor d'un si grand prix, il s'attire l'admi-
„ ration & l'amour de toutes les personnes qui
„ aime les lettres & qui sont par conséquent les
„ dispensateurs de la gloire, & de cette espèce
„ d'immortalité que la reconnoissance & les ou-
„ vrages d'esprit peuvent donner. „

„ Cette gloire n'est pas bornée à ses seuls états. „ Elle s'étend aussi loin que les sciences. El le pé- „ netre où elles ont pénétré. Elle lui sou met, „ parmi les étrangers, tous ceux qui le r egar- „ dent comme le protecteur de ce qu'ils air nent. „ Elle lui conserve parmi les peuples enn emis „ un grand nombre de serviteurs zélés, c apa- „ bles, quand ils ont du crédit, de porter l eurs „ citoyens à la paix & de leur inspirer pou r le „ prince, le même respect dont ils sont pénétré s. „

„ On vient de toutes parts dans un royau me „ où l'on peut tout apprendre. On y séjou rne „ avec plaisir & avec fruit. On rapporte en d dif- „ férens pays ce qu'on y a vu, les personnes sa- „ vantes qu'on y a connues, les secours qu' on „ y a reçus pour toutes sortes de connoissanc es. „ On parle dans toutes les nations du mér ite „ accompli du prince, de son discernemen t, „ de son goût exquis pour toutes les bel les „ choses, de la protection qu'il donne aux le t- „ tres, de sa bonté pour tous ceux qui se d is- „ tinguent par le savoir, du bonheur du pe u- „ ple qu'il conduit avec tant de sagesse, & q ui „ devient tous les jours par ses soins plus pa r- „ fait & plus éclairé.

Ce même écrivain emploie une douzaine de pages pour dire qu'un souverain doit se mettre à la place de ses sujets, n'avoir d'autre intérêt, & se regarder comme le pere du peuple. Mais on a bien de la peine à donner son attention à des discours écrits de la sorte. Elle échappe à tout instant, & quand on a fini un volume, il est presque impossible de se rendre compte de

LIVRE QUATRIEME.

Du caractere du style, suivant les différens genres d'ouvrages.

Le premier livre, Monseigneur, vous a fait connoître ce qui est nécessaire à la netteté des constructions ; le second vous a montré comment les tours doivent varier suivant le caractere des pensées ; & le troisieme a développé à vos yeux le tissu qui se forme par la suite des idées principales & des idées accessoires : il nous reste à examiner le style par rapport aux différens genres d'ouvrages.

Vous voyez d'abord que le principe doit être le même. En effet, un discours ne differe d'une phrase, que comme un grand nombre de pensées different d'une seule ; &, par conséquent, l'on donne un caractere à tout un discours, comme on en donne à une phrase : dans l'un & l'autre cas la chose dépend également de l'ordre des idées & de leurs accessoires. Il faut donc connoître en général quel est cet ordre, & quels sont ces accessoires, nous allons commencer par quelques réflexions sur la méthode.

CHAPITRE I.

Considération sur la méthode.

ON méprise la méthode, ou on l'exalte. Bien des écrivains regardent les regles comme les entraves du génie. D'autres les croient d'un grand secours; mais ils les choisissent si mal, & les multiplient si fort, qu'ils les rendent inutiles ou même nuisibles. Tous ont également tort: ceux-là de blâmer la méthode, parce qu'ils n'en connoissent pas de bonne; ceux-ci de la croire nécessaire, lorsqu'ils n'en connoissent que de fort défectueuses.

Un ouvrage sans ordre peut réussir par les détails, & placer son auteur parmi les bons écrivains: mais plus d'ordre le rendroit digne de plus de succès. Dans les matieres de raisonnement, il est impossible que la lumiere se répande également sur toutes les parties, si la méthode manque; dans les choses d'agrément, il est aumoins certain que tout ce qui n'est pas à sa place, perd de sa beauté.

Mais sans nous arrêter sur toutes ces discussions, définissons la méthode, & sa nécessité sera démontrée. Je dis donc que la méthode est l'art de concilier la plus grande clarté & la plus grande précision avec toutes les beautés dont un sujet est susceptible.

Il y a des écrivains qui ne sauroient se renfermer dans leur sujet. Ils se perdent dans des

digressions sans nombre, il ne se retrouvent que pour se répéter : il semble qu'ils croient, par des écarts & par des répétitions, suppléer à ce qu'ils n'ont pas su dire.

D'autres changent de ton, sans consulter la nature du sujet qu'ils traitent. Ils se piquent d'être éloquens, lorsqu'ils devroient se contenter de raisonner. Ils analysent, lorsqu'ils devroient peindre ; & leur imagination s'échauffe & se refroidit presque toujours mal-à-propos.

Pour ne point s'égarer dans le cours d'un ouvrage, pour dire chaque chose à sa place, & pour l'exprimer convenablement ; il est absolument nécessaire d'embrasser son objet d'une vue générale. L'obscurité, lorsqu'elle est rare, peut naître d'une distraction ; mais lorsqu'elle est fréquente, elle vient certainement de la maniere confuse dont on saisit la matiere qu'on traite. On ne juge bien des proportions de chaque partie, que lorsqu'on voit le tout à la fois.

Les poetes & les orateurs ont de bonne heure senti l'utilité de la méthode. Aussi a-t-elle fait chez eux les progrès les plus rapides. Ils ont eu l'avantage d'essayer leurs productions sur tout un peuple, témoins des impressions qu'ils causoient, ils ont observé ce qui manquoit à leurs ouvrages.

Les philosophes n'ont pas eu le même secours, regardant comme au-dessous d'eux d'écrire pour la multitude, ils se sont fait long-tems un devoir d'être inintelligibles. Souvent ce n'étoit-là qu'un détour de leur amour propre, ils vouloient se cacher leur ignorance à eux-mêmes, & il leur suffisoit de paroître instruits aux yeux

du peuple, qui plus fait pour admirer que pour juger, les croyoit volontiers fur leur parole. Les philofophes n'ayant donc pour juges que des difciples qui adoptoient aveuglément leurs opinions, ne devoient pas foupçonner leur méthode d'être défectueufe: ils devoient croire au contraire que quiconque ne les entendoit pas, manquoit d'intelligence. Voilà pourquoi leurs travaux ont produit tant de difputes frivoles, & fi peu contribué aux progrès de l'art de raifonner.

Les premieres poéfies n'ont été que des hiftoires tiffues fans art : beaucoup d'expreffions louches, beaucoup d'écarts & des répétitions fans nombre. Des faits auffi mal digérés ne pouvoient pas facilement fe conferver dans la mémoire, & l'expérience aprit infenfiblement à les dégager & à les préfenter avec plus de précifion.

Quand on fut mettre de l'ordre dans les faits, on voulut y ajouter des ornemens, & on les chargea de fictions. Pour écrire l'hiftoire, on écrivit des romans en vers, c'eft-à-dire, des poëmes.

Depuis que la profe eft confacrée à l'hiftoire, on a eu le même penchant pour les fictions. On a donc fait des poëmes en profe, c'eft-à-dire des romans, c'eft ainfi que les romans font nés de l'hiftoire.

Quand on commença à faire des poëmes, on fentit combien il étoit important d'intéreffer. On remarque que l'intérêt augmente à proportion qu'il eft moins partagé; & on reconnut combien l'unité d'action eft néceffaire. D'autres obfervations découvrirent d'autres règles, & les

poëtes, eurent ſur la méthode, des idées ſi exactes, que ç'eût été à eux à en donner des leçons aux philoſophes.

Quoique leurs règles ſoient le fruit de l'expérience & de la réflexion, quelques écrivains les ont combattues comme ſi elles n'étoient que de vieux préjugés. Ils ont cru établir des opinions nouvelles, en renouvellant les erreurs des premiers artiſtes, & en rappellant les arts à leur première groſſiéreté.

Ce n'eſt pas rendre un ſervice aux génies, que de les dégager de l'aſſujettiſſement à la méthode: elle eſt pour eux ce que les loix ſont pour l'homme libre.

Les poëmes ne plairont qu'autant qu'on s'écartera moins de ces règles. Si l'on trouve de l'agrément dans les écarts, c'eſt que chacun d'eux eſt un; & que par conſéquent, ſéparé de l'ouvrage auquel il ne tient pas, il a ſa beauté. Tous enſemble, ils ſont un poëme où il y a de belles choſes, & ne ſont pas cependant un beau poëme: en effet, ſi, deſcendant de détails en détails, on ne voyoit l'unité nulle part, l'ouvrage entier ne ſeroit qu'un chaos. Toutes les parties doivent donc former un ſeul tout.

Les règles ſont les mêmes pour l'éloquence. Mais tandis que l'expérience guidoit les orateurs & les potëes qui cultivoient leur art, ſans ſe piquer d'en donner les préceptes, les philoſophes écrivoient ſur la méthode qu'ils n'avoient pas trouvée, & dont ils croyoient donner les premieres leçons. Ils ont fait des rhétoriques, des poëtiques & des logiques. Sans être poëtes ni orateurs, ils ont connu les règles de la poéſie

& de l'éloquence, parce qu'ils les ont cherchées dans des modèles, où elles étoient en exemple. S'ils avoient eu de bonne heure de pareils modeles en philosophie, ils n'auroient pas tardé à connoître l'art de raisonner. C'est parce qu'ils ont été privés de ce secours, qu'ils ont mis dans leurs logiques, si peu de choses utiles & tant de subtilité.

La méthode qui apprend à faire un tout, est commune à tous les genres. Elle est sur-tout nécessaire dans les ouvrages de raisonnement, car l'attention diminue à proportion qu'on la partage, & l'esprit ne saisit plus rien, lorsqu'il est distrait par un trop grand nombre d'objets.

Or, l'unité d'action dans les ouvrages faits pour intéresser, & l'unité d'objet dans les ouvrages faits pour instruire, demandent également que toutes les parties soient entr'elles dans des proportions exactes, & que subordonnées les unes aux autres, elles se rapportent toutes à une même fin. Par-là, l'unité nous ramène au principe de la plus grande liaison des idées; elle en dépend. En effet, cette liaison étant trouvée, le commencement, la fin & les parties intermédiaires sont déterminées: tout ce qui altere les proportions, est élagué; & on ne peut plus rien retrancher, ni déplacer, sans nuire à la lumiere ou à l'agrément.

Pour découvrir cette liaison, il faut fixer son objet, jusqu'à ce qu'on puisse en déterminer les principales parties, & tout comprendre dans la division générale. Il faut éviter les divisions purement arbitraires, & même les divisions préliminaires où l'on décompose un objet dans tou-

tes ses parties; l'esprit du lecteur se fatigueroit dès l'entrée de l'ouvrage ; les choses qu'il lui seroit le plus essentiel de retenir, lui échapperoient ; & les précautions que l'auteur auroit prises pour se faire entendre, le rendroient souvent inintelligible. Commencer par des divisions sans nombre, pour affecter beaucoup de méthode, c'est s'égarer dans un labyrinthe obscur, pour arriver à la lumiere : la méthode ne s'annonce jamais moins, que lorsqu'il y en a davantage.

Le début d'un ouvrage ne sauroit donc être trop simple, ni trop dégagé de tout ce qui peut souffrir quelque difficulté.

La division générale étant faite, on doit chercher l'ordre où les parties contribuent davantage à se prêter mutuellement de la lumiere & de l'agrément. Par-là tout sera dans la plus grande liaison.

Ensuite chaque partie veut être considérée en particulier, & subdivisée autant de fois qu'elle renferme d'objets, qui peuvent faire chacun un petit tout. Rien ne doit entrer dans ces subdivisions, qui puisse en altérer l'unité, & les parties ne connoissent d'autre ordre que celui qui est indiqué par la gradation la plus sensible. Dans les ouvrages faits pour intéresser, c'est la gradation de sentiment ; dans les autres, c'est la gradation de lumiere.

Mais afin de se conduire sûrement, il faut savoir choisir parmi les idées, qui se présentent : le choix est nécessaire pour ne rien adopter, qui ne contribue à la plus grande liaison.

Tout ce qui n'est pas lié au sujet qu'on traite,

doit être rejetté : les choſes mêmes qui ont avec lui quelque liaiſon, ne méritent pas toujours qu'on en faſſe uſage. Ce droit n'appartient qu'à ce qui peut le lier plus ſenſiblement à la fin qu'on ſe propoſe.

Le ſujet & la fin, voilà donc les deux points de vue qui doivent nous régler.

Ainſi quand une idée ſe préſente, nous avons à conſidérer ; ſi étant liée à notre ſujet, elle le développe relativement à la fin pour laquelle nous le traitons ; & ſi elle nous conduit par le chemin le plus court.

En prenant notre ſujet pour ſeul point fixe, nous pouvons nous étendre indifféremment de tous côtés. Alors plus nous nous écartons, moins les détails où notre eſprit s'égare, ont de rapport entr'eux : nous ne ſavons plus où nous arrêter, & nous paroiſſons entreprendre pluſieurs ouvrages, ſans en achever aucun.

Mais lorſqu'on a pour ſecond point fixe, une fin bien déterminée, la route eſt tracée : chaque pas contribue à un plus grand développement : & l'on arrive à la concluſion ſans avoir fait d'écarts.

Si l'ouvrage entier a un ſujet, & une fin, chaque chapitre a également l'un & l'autre, chaque article, chaque phraſe. Il faut donc tenir la même conduite dans les détails. Par-là, l'ouvrage ſera un dans ſon tout, un dans chaque partie, & tout y ſera dans la plus grande liaiſon poſſible.

En ſe conformant au principe de la plus grande liaiſon, un ouvrage ſera donc réduit au plus petit nombre de chapitres, les chapitres au plus petit

petit nombre d'articles, les articles au plus petit nombre de phrases, & les phrases au plus petit nombre de mots.

Dans la nature tous les objets ſont liés, pour ne former qu'un ſeul tout. C'eſt pourquoi il nous eſt ſi naturel de paſſer légérement des uns aux autres. Nous ſommes, juſques dans nos plus grands écarts, toujours conduits par quelque ſorte de liaiſon. Il faut donc continuellement veiller ſur nous pour ne pas ſortir du ſujet que nous avons choiſi. Il y faut donner d'autant plus d'attention, que, toujours en combat avec nous-mêmes pour nous preſcrire des limites & pour les franchir, nous nous croyons ſur le moindre prétexte autoriſés dans nos plus grands écarts. Il ſemble ſouvent que nous ſoyons plus curieux de montrer que nous ſavons beaucoup de choſes, que de faire voir que nous ſavons bien celles que nous traitons.

Les digreſſions ne ſont permiſes, que lorſque nous ne trouvons pas dans le ſujet ſur lequel nous écrivons, de quoi le préſenter avec tous les avantages qu'on y deſire. Alors nous cherchons ailleurs ce qu'il ne fournit pas; mais c'eſt dans la vue d'y revenir bientôt, & dans l'eſpérance d'y répandre plus de lumiere, ou plus d'agrément. Les digreſſions, les épiſodes ne doivent donc jamais faire oublier le ſujet principal; il faut qu'elles aient en lui leur commencement, leur fin, & qu'elles y ramenent ſans ceſſe. Un bon écrivain eſt comme un voyageur, qui a la prudence de ne s'écarter de ſa route, que pour y rentrer.

avec des commodités propres à la lui faire continuer plus heureusement.

Vous vous familiariserez, Monseigneur, avec ces vues générales, lorsque dans nos lectures nous en ferons l'application aux meilleurs écrivains. Il n'est pas encore tems de vous donner des exemples: ils ne feroient pas à votre portée; & il suffira pour le présent que vous considériez un grand ouvrage comme un discours de peu de phrases: car la méthode est la même pour l'un & pour l'autre.

On peut travailler aux différentes parties d'un ouvrage, suivant l'ordre dans lequel on les a distribuées; & on peut aussi, lorsque le plan est bien arrêté, passer indifféremment du commencement à la fin ou au milieu, & au lieu de s'assujettir à aucun ordre, ne consulter que l'attrait, qui fait saisir le moment, où l'on est, plus propre à traiter une partie qu'une autre.

Il y a dans cette conduite une maniere libre qui ressemble au désordre sans en être un. Elle délasse l'esprit en lui présentant des objets toujours différens, & elle lui laisse la liberté de se livrer à toute sa vivacité. Cependant la subordination des parties fixe des points de vue, qui préviennent ou corrigent les écarts, & qui ramenent sans cesse à l'objet principal. On doit mettre son adresse à régler l'esprit, sans lui ôter la liberté. Quelque ordre que les gens à talent mettent dans leurs ouvrages, il est rare qu'ils s'y assujettissent lorsqu'ils travaillent.

Il nous reste à traiter des différens genres d'ouvrages. Or, il y en a trois en général; le

didactique, la narration, les defcriptions: car on raifonne, on narre, ou l'on décrit.

Dans le didactique on pofe des queftions & on les difcute: dans la narration on expofe des faits vrais ou imaginés, ce qui comprend l'hiftoire, le roman & le poëme: dans les defcriptions on peint ce qu'on voit ou ce qu'on fent; c'eft ce qui appartient plus particuliérement à l'orateur & au poëte. Nous allons confidérer le ftyle fous ces différens égards.



CHAPITRE II.

Du genre Didactique.

Il y a des écrivains qui ne fauroient entrer en matiere, fans arrèter le lecteur fur des notions préliminaires qu'ils difent abfolument néceffaires à l'intelligence du fujet qu'ils traitent. C'eft une efpece de dictionnaire qu'ils mettent à la tète de leurs ouvrages. Ils emploient des mots favans pour exprimer les chofes les plus communes, ils changent la fignification des termes les plus ufités; en forte que plufieurs traités fur un même fujet, écrits dans une même langue, ne paroiffent que la traduction les uns des autres, & ne different que par la variété des idiomes.

Chaque art, chaque fcience a des termes qui lui font propres : mais on les a fouvent trop multipliés. Il eft ridicule d'avoir recours à une langue favante pour des idées, qui ont des noms dans une langue vulgaire : c'eft oppofer un obftacle aux progrès des connoiffances, & vouloir perfuader qu'on fait beaucoup, quand on fait des mots.

Il eft encore fort inutile de ramaffer à la tète d'un ouvrage les termes propres au fujet que l'on traite : il fera toujours tems de les expliquer, quand on fera dans la néceffité de les employer. Alors l'application en rendra la figni-

fication plus fenfible, & les gravera plus profondément dans la mémoire.

Si on abufe des mots, on abufe auffi des définitions. Un défaut où l'on tombe, c'eft de les offrir au lecteur dans un moment où il ne peut pas encore les comprendre. A la vérité, l'explication fuit de près; mais pourquoi commencer par dire une chofe qui ne fera pas entendue? Ne feroit-il pas mieux de préfenter les idées dans l'ordre où elles s'expliqueroient d'elles-mêmes? Cet abus vient de ce qu'on prend les définitions pour les principes de ce qu'on va dire, & on devroit plutôt les prendre pour le précis de ce qu'on a dit. Il faut que les analyfes en préparent l'intelligence. C'eft alors qu'elles répandront du jour, & que propres à rappeller en peu de mots toutes les propriétés d'une chofe, elles prépareront à de nouvelles recherches, & faciliteront de nouvelles analyfes.

Mais il ne faut pas fe faire une loi de tout définir. Il y a des chofes qui font claires par elles-mêmes, parce que ce font des impreffions qui font connues par fentiment: il y en a au-contraire qui font obfcures, qui fe confondent entr'elles, & ou il eft impoffible de démêler des qualités par où elles puiffent fe diftinguer. Il ne faut définir ni les unes ni les autres.

Au nombre des premieres font la lumiere, le fon, la faveur, & en général toutes les affections que l'ame reçoit par les fens, & qu'elle conferve telles qu'elle les reçoit. Toutes ces chofes ne peuvent être connues que par le fentiment, que produit l'action des objets fur nos organes. Dire que la lumiere, le fon, &c., eft

une matiere plus ou moins ſubtile, dont les parties ont telle figure, tel mouvement, ce n'eſt pas définir ce que nous ſentons, c'eſt en donner la cauſe phyſique, & cette explication eſt même bien imparfaite.

Lorſqu'un ſentiment eſt compoſé de pluſieurs affections, il peut ſe définir, c'eſt-à-dire, qu'on peut faire l'analyſe des différentes affections dont il eſt formé : c'eſt pourquoi les opérations de l'eſprit & les paſſions de l'ame ſont ſuſceptibles de définitions.

Si nous conſidérons les choſes par les côtés par où elles different davantage, nous les diſtribuons en différentes claſſes, & nous les définiſſons par les propriétés qui les diſtinguent. Alors la loi que nous devons faire, c'eſt de mettre de l'ordre dans nos idées, pour nous les rappeler plus facilement. Il faut ſe tenir en garde contre le préjugé où l'on eſt communément, que les définitions dévoilent la nature des choſes. Il ſeroit dangereux de s'y méprendre. Les erreurs des phyſiciens en ſont une preuve ſenſible. Ce n'eſt que dans les mathématiques, dans la morale & dans la métaphyſique, que les définitions peuvent renfermer la nature des choſes, c'eſt-à-dire, de quelques notions abſtraites.

Quand nous conſidérons les différentes eſpeces que nous avons définies, nous voyons comment elles ſe diſtinguent plus ou moins. Lorſqu'elles ſont plus générales, il y a moins de rapports entr'elles, moins de choſes communes. Lorſqu'elles le ſont moins, il y a plus de rapports, plus de choſes communes. Ainſi les notions d'eſprit & de corps ſont très-diſtinctes ; celles d'animal & de

plante le ſont encore ; mais il y a tel eſpece de l'animal & telle eſpece de plante qui ſe diſtinguent ſi peu, que les naturaliſtes s'y trompent, & c'eſt alors qu'il faut ſur-tout ſe méfier des définitions. Pour faire des claſſes qui marquent exactement la différence de chaque eſpece, il faudroit diviſer, & ſubdiviſer juſqu'à ce qu'on fût parvenu à diſtinguer autant d'eſpeces que d'individus. Mais nos connoiſſances ne peuvent pas s'étendre juſques-là ; & ſi, par des diviſions renfermées dans de juſtes bornes, on met de l'ordre dans les idées ; on brouille tout, lorſqu'on veut trop diviſer. Il m'eût, par exemple, été aiſé de multiplier à l'infini les eſpeces de figure, je n'aurois eu qu'à copier les grammairiens & les rétheurs : mais je n'aurois pas fait aſſez de ſubdiviſions pour épuiſer la matiere, & j'en aurois trop fait pour l'intelligence de mon ſyſtème.

Les préfaces ſont une autre ſource d'abus. C'eſt-là que ſe déploie l'oſtentation d'un auteur qui exagere quelquefois ridiculement le prix des ſujets qu'il traite. Il eſt très-raiſonnable de faire voir le point où ceux qui ont écrit avant nous, ont laiſſé une ſcience, ſur laquelle nous croyons pouvoir répandre de nouvelles lumieres. Mais parler de ſes travaux, de ſes veilles, des obſtacles qu'on a eus à ſurmonter, faire part au public de toutes les idées qu'on a eues ; non content d'une premiere préface, en ajouter encore à chaque livre, à chaque chapitre ; donner l'hiſtoire de toutes les tentatives qui ont été faites ſans ſuccès ; indiquer ſur chaque queſtion pluſieurs moyens de la réſoudre, lorſqu'il n'y en a qu'un dont on veuille, & dont on puiſſe faire uſage ; c'eſt l'art de groſſir

un livre pour ennuyer son lecteur. Si l'on retranchoit de ces ouvrages tout ce qui est inutile, il ne resteroit presque rien. On diroit que ces auteurs n'ont voulu faire que la préface des sujets qu'ils se proposoient de traiter : ils finissent, & ils ont oublié de résoudre les questions qu'ils avoient agitées.

Après avoir élagué les préfaces, les définitions inutiles, les mots dont on peut se passer, & mis les définitions à leur place & dans leur jour, il faut penser aux détails du style : car il y a des observations particulieres au genre didactique.

Le principe de la plus grande liaison des idées, doit être ici considéré par rapport à la capacité de l'esprit. En effet, moins les idées sont familiéres, moins l'esprit en peut embrasser à la fois. Ce ne sera donc pas assez de ne faire entrer dans une phrase, que les idées qui peuvent naturellement s'y construire : il faudra encore examiner jusqu'à quel point elles doivent être étrangeres au lecteur. Plus elles lui seront difficiles à saisir, moins on doit en faire entrer dans une même phrase. En suivant cette régle, on ne s'écartera pas du principe de la plus grande liaison, mais on l'observera d'une maniere plus convenable.

Le style des ouvrages didactiques demande donc qu'ordinairement les phrases en soient courtes. Il veut encore qu'il y ait entr'elles une gradation sensible. Il n'aime point les passages brusques, à moins que les idées intermédiaires ne se suppléent facilement ; & il rejette les transitions, lorsqu'elles ne semblent faites que pour rapprocher des choses, qui ne doivent pas naturellement se suivre. Il ne connoit qu'une maniere de lier les idées ;

c'eſt de les mettre chacune à leur place. Par-là, il évite les longueurs & les redites, & il atteint à la plus grande préciſion.

Il eſt vrai que cette préciſion préſentera quelquefois les choſes ſi rapidement qu'elles échapperont aux lecteurs qui ne liſent pas avec aſſez de réflexion. Mais ſi on vouloit ſe mettre à leur portée, on ſeroit diffus à l'excès, & on le ſeroit ſouvent en pure perte. Un écrivain qui tend à la perfection, ſe contente d'être entendu de ceux qui ſavent lire. Il viendra un tems où perſonne n'oſera lui faire le reproche d'obſcurité.

Ce n'eſt pas aſſez que les penſées ſoient préſentées dans tout leur jour, il eſt néceſſaire que des exemples les rendent plus ſenſibles. Mais il faut qu'il n'y en ait point trop pour les lecteurs inſtruits & qu'il y en ait aſſez pour les autres. Ceux qui à la lumiere joindront l'agrément, ſeront très-propres-à cet effet; car on craindra moins de les prodiguer. Tout conſiſte à puiſer dans de bonnes ſources. J'ajouterai encore que ſi un exemple eſt néceſſaire pour faire entendre une penſée, ce n'eſt pas par la penſée qu'il faut commencer, comme on fait communément, c'eſt par l'exemple.

L'inſtruction eſt ſeche, quand elle n'eſt pas ornée. Un écrivain doit imiter la nature qui donne de l'agrément à tout ce qu'elle veut nous rendre utile. Elle n'eût rien fait pour notre conſervation, ſi les ſenſations qui nous inſtruiſent, n'euſſent pas été agréables. Tracez-vous donc une route à travers les plus beaux payſages; que ce que l'architecture a de plus beau, y forme mille points de vue; en un mot, empruntez des arts & de la nature tout ce qui eſt propre à embellir la vérité.

Cependant prenez garde de ne pas l'obſcurcir: elle veut être ornée; mais elle ne veut rien qui la cache. Le voile le plus léger l'embarraſſe.

On ne ſauroit donc trop étudier ſon ſujet. D'abord il le faut dépouiller de tout ce qui lui eſt étranger, enſuite le conſidérer par rapport à la fin qu'on ſe propoſe, & n'employer pour l'embellir & pour le développer, que des idées qui ſe lient également à ces deux points fixes.

Dans les détails du ſtyle, il faut, parmi les tours qui ſe conforment à la plus grande liaiſon des idées, choiſir ceux qui expriment l'intérêt qu'il eſt raiſonnable de prendre aux vérités qu'on enſeigne. Le ſtyle ſeroit ridicule, ſi les expreſſions marquoient un intérêt trop grand: il ſeroit froid, ſi elles n'en marquoient aucun. Quoique le propre du philoſophe ſoit de voir, il n'eſt pas condamné à être privé de ſentiment; & on s'intéreſſe peu aux matieres qu'il traite, s'il ne paroît pas s'y intéreſſer lui-même.

Il obſervera tout ce que nous avons dit dans le premier livre ſur les conſtructions, & dans le ſecond ſur les différentes eſpeces de tours; & il employera des figures, moins pour donner de l'agrément à ſon ſtyle, que pour répandre une plus grande lumiere.



CHAPITRE III.

De la narration.

LES préceptes ſont ici les mêmes. Toute narration a un objet, & dès-lors les circonſtances & les ornemens ſont déterminés, ainſi que les tours propres à inſpirer l'intérêt qu'elle mérite.

Ce qu'il y a de particulier à l'hiſtoire, c'eſt que la néceſſité de rapporter des faits qui ſont arrivés en même tems, ne permet pas de ſe paſſer de tranſitions. Mais les tranſitions ne doivent pas être des morceaux appliqués uniquement pour paſſer d'un fait à un autre: il faut les tirer du fond du ſujet. Elles doivent exprimer les rapports qui ſont entre toutes les parties, & les lier par ce qu'elles ont de commun, ou par les oppoſitions qu'on remarque entr'elles: époques, cauſes, effets, circonſtances, &c.

Ce qui rend l'hiſtoire difficile à écrire, c'eſt la multitude des choſes dont elle fait ſon objet & le grand nombre de connoiſſances néceſſaires pour les traiter: religion, légiſlation, gouvernement, droit public, politique, uſages, mœurs, arts, ſciences, commerce. C'eſt relativement à tous ces objets que les faits doivent être choiſis & détaillés, & on doit négliger tout ce qui ne ſert point à les faire connoître.

Celui qui entreprend d'écrire l'hiſtoire d'un peuple, eſt libre de ne pas l'embraſſer dans toutes

les parties. Mais quoiqu'il se borne à quelques-unes, il faut qu'il ait étudié les autres : il faut surtout qu'il connoisse le gouvernement, auquel tout le reste est en quelque sorte subordonné. Car le gouvernement favorise les progrès de chaque chose, ou y met obstacle. Mais lui-même dépend du climat, & de mille influences étrangéres, morales & physiques. Il faut donc le considérer sous ce point de vue.

Si le gouvernement influe sur les mœurs, les mœurs influent sur le gouvernement. Quel que soit donc l'objet qu'un historien se propose, il doit encore connoître les mœurs. S'il les ignore, il n'aura pas de règle assez certaine pour le choix des faits, ou du moins il ne les développera qu'imparfaitement.

Il seroit à souhaiter que chaque historien écrivît sur les choses qu'il sait le mieux, & dont il est capable de faire connoître les commencemens, les progrès & la décadence. L'un s'appliqueroit à donner la connoissance des loix, l'autre du commerce, le troisieme de l'art militaire ; & ainsi du reste.

Il est vrai, & je viens de le dire, qu'aucune de ces parties ne pourroit être bien traitée par celui qui ignoreroit tout-à-fait les autres : mais si on n'a pas assez étudié le gouvernement, les loix, la politique, pour en faire des tableaux bien détaillés, on pourra du moins les connoître assez pour écrire, par exemple, l'histoire militaire.

Par-là, on auroit du même peuple plusieurs histoires également curieuses, & toutes propres à instruire chaque citoyen suivant son état.

En général, Monseigneur, on ne peut bien écrire que sur les matieres qu'on a approfondies.

En effet, comment traiter un ſujet, ſi on ne le connoît pas aſſez pour déterminer l'objet qu'on ſe propoſe ? Si on ne voit pas, par où on doit commencer, par où on doit finir, & par où on doit paſſer, n'eſt-ce pas-là ce qui doit déterminer juſqu'aux acceſſoires, dont il faut accompagner chaque penſée ?

Le ſtyle de l'hiſtoire doit être rapide dans les récits, précis dans les réflexions, grand & fort dans les deſcriptions & dans les tableaux. L'ordre doit régner par-tout, & les tranſitions ne ſauroient être trop ſimples.

La rapidité des récits veut que les phraſes ſoient courtes, & qu'on élague tous les détails inutiles à l'objet qu'on a en vue.

La préciſion des réflexions conſiſte dans des maximes, qui ſont les réſultats d'un grand nombre d'obſervations.

Le ſtyle périodique convient particuliérement aux deſcriptions ; car celui qui décrit peut raſſembler plus d'idées que celui qui narre ou qui raiſonne : & même il le doit. Une deſcription eſt le tableau de pluſieurs choſes qui ſont réunies, & qui ne font qu'un tout.

C'eſt d'après les faits qu'il faut peindre un homme, & non d'après l'imagination : car les portraits ne ſont intéreſſans, qu'autant qu'ils ſont vrais. La touche en doit être forte, les couleurs bien fondues. Un pinceau maniéré fait des peintures froides : il s'appéſantit ſur des détails inutiles, & il dégroſſit à peine les principaux traits. Il y a des écrivains qui reſſemblent à des peintres, qui font bien une coëffure, une draperie, tout, excepté la figure.

Il faut un grand fond de jugement pour bien faire un portrait, & la plupart de ceux qui se piquent d'exceller en ce genre, ont tout au plus ce qu'on appelle par abus *esprit.* Ils courent après les antithefes, ils s'épuisent pour trouver des distinctions fines, ils ne songent qu'à faire de jolies phrases, & la ressemblance est la seule chose dont ils ne sont pas occupés.

Les loix sont les mêmes pour les ouvrages d'invention, tels que les romans: car soit que vous imaginiez les faits, soit que vous les preniez dans l'histoire, c'est toujours à l'objet que vous vous proposez, à marquer les détails dans lesquels vous devez entrer, à mettre chaque chose à sa place, à donner à chacune l'expression convenable, en un mot, à faire un ensemble dont toutes les parties soient bien proportionnées. La seule différence qu'il y ait entre celui qui écrit l'histoire & celui qui écrit des romans, c'est que le premier peint les caracteres d'après les faits, & que le second imagine les faits d'après les caracteres supposés.

Voilà les principes généraux: nous aurons plus d'une fois occasion de les expliquer.





CHAPITRE IV.

De l'éloquence.

Les peintres ont deux manieres d'exécuter un tableau destiné à être vu de loin. Quoiqu'ils s'accordent tous à donner aux figures une grandeur au-dessus du naturel, les uns les finissent avec plus de détail; les autres ne font, pour ainsi-dire, que les dégrossir, assurés que l'air qui les sépare du spectateur, achevera leur ouvrage. Vues de près, les formes sont monstrueuses, les couleurs sont discordantes: à mesure qu'on s'éloigne, tout s'arrondit, tout s'adoucit: les objets sont colorés & terminés comme ils doivent l'être.

Or, un discours oratoire est un tableau vu dans l'éloignement. L'expression doit donc en être un peu exagérée, ainsi que l'action qui l'accompagne. L'une & l'autre s'affoiblissent en venant jusqu'à nous.

L'orateur peut même négliger la correction. Si les traits propres à nous remuer ne sont pas oubliés, s'ils sont chacun à leur place, nous ne nous appercevrons ni des liaisons trop prononcées ni des passages trop brusques, & son ouvrage nous paroîtra achevé. Mais il faut qu'il se souvienne que ses discours ne sont faits que pour être déclamés. Ils seroient trop près de nous, si nous les lisions: nous n'y verrions que des masses informes, & nous serions choqués d'y trouver si peu d'accord.

Celui qui deſtine ſes ouvrages à l'impreſſion doit donc les corriger avec ſoin; mais qu'il prenne garde de les affoiblir ou d'en altérer le caractere.

Quand je lis en titre, *ſermon*, *oraiſon funebre*, &c. je me mets naturellement à la place de l'auditeur, & je m'attends à trouver le ſtyle d'un orateur qui m'adreſſe la parole. C'eſt une illuſion à laquelle le ton de tout le diſcours doit m'entretenir. Il faut donc que les traits, deſſinés avec force, ſoient toujours un peu au-deſſus du naturel. Mon imagination ſera portée à les placer à un certain éloignement, & je les verrai dans leur véritable grandeur.

Avant même de parler, l'orateur doit émouvoir. L'action eſt la principale partie, elle nous prépare aux ſentimens dont il veut vous pénétrer; elle frappe les premiers coups, & le diſcours qu'elle accompagne encore, acheve l'impreſſion.

Un orateur ſans action n'eſt qu'un beau diſcoureur: nous pouvons cueillir les fleurs qu'il ſeme, nous ne pouvons pas être émus. Mais auſſi une action véhémente ſeroit ridicule, ſi le diſcours n'y répondoit pas. Ces deux langages n'ayant qu'un objet, doivent y contribuer également: il faut qu'il y ait entr'eux la plus grande harmonie.

L'orateur doit donc avoir une touche plus forte & plus grande, lorſque ſon caractere le porte à déclamer avec beaucoup d'action. Ses images ſeront plus exagérées, les contours ſeront deſſinés plus rudement, & toutes les parties ſeront unies par des liens plus groſſiers. La compoſition néanmoins n'aura rien de choquant pour l'auditeur, parce que tout y ſera d'accord.

Il n'en ſera pas de même aux yeux du lecteur.

Quoique

Quoique le ſeul titre de *ſermon* ou *d'oraiſon funèbre* mette en quelque ſorte ſous les yeux l'action de celui qui déclamoit : cependant ſi cette action étoit forte & véhémente, il n'eſt pas naturel que l'imagination s'en préſente toute la force & toute la véhémence. Elle ne placera donc pas les objets dans l'éloignement, d'où ils devroient être apperçus. Voilà pourquoi les figures, qui ne paroiſſent pas exagérées à l'auditeur, pourroient le paroître au lecteur. Il faut donc que l'orateur qui ſe fait imprimer, diminue les figures, adouciſſe les contours, & prononce moins les liaiſons. Mais quelle règle ſe fera-t-il ?

Les peintres en pareil cas ont un avantage. Ils connoiſſent les rapports de la diminution des grandeurs aux diſtances : ils n'ont en quelque ſorte qu'à prendre le compas ; & l'éloignement étant donné, ils ſavent la grandeur qu'ils doivent donner à chaque figure. S'ils ignoroient tout-à-fait l'optique, ils ſeroient privés d'un grand ſecours : mais le coup d'œil que l'expérience leur donneroit, ſuffiroit peut-être pour conduire leur pinceau.

C'eſt auſſi l'expérience qui doit éclairer l'orateur, lorſqu'il veut ſe faire imprimer. S'il ſe met à la place des lecteurs, & s'il ſe lit de ſang froid, le ſentiment lui apprendra comment il doit remanier ſes compoſitions. Celles qui ſeront fort ſuſceptibles d'action, il les retouchera davantage, il ſe contentera de donner de la correction aux autres. Il n'y a pas d'autres règles à ſuivre.

Les Anciens, nos maîtres en éloquence, met-

toient une grande différence entre les discours faits pour être prononcés, & les discours faits pour être lus. C'est Aristote qui le remarque; & il ajoute que les premiers paroissent plats, quand on les lit, & les autres secs, quand on les récite. Cela devoit être, parce que l'accord étoit détruit.

Chez les Grecs & chez les Romains, l'éloquence n'étoit pas renfermée dans les objets dont elle s'occupe aujourd'hui, & en conséquence, elle avoit un caractere que nous n'avons pas pu lui conserver. Elle ne parloit pas à une populace ignorante: elle traitoit des affaires du gouvernement devant un peuple qui avoit part a la souveraineté. L'orateur, monté dans la tribune, trouvoit les esprits préparés par les circonstances. Il pouvoit, sans proférer un mot, émouvoir par sa seule attitude; & tout, jusqu'au silence qui régnoit, contribuoit à l'éloquence de son action. On juge quels devoient être alors ses discours, pour entretenir & pour augmenter la premiere impression qu'il avoit faite; & on voit combien ils devoient perdre, lorsqu'ils n'étoient plus dans sa bouche.

Les Anciens pensoient que l'éloquence emprunte toute sa force de l'action. L'action, selon eux, est la principale partie de l'orateur, elle est presque la seule nécessaire. En effet, quand on parle comm'eux devant une multitude, que divers intérêts agitent, il ne faut qu'émouvoir. Quelque instruite qu'on la suppose, elle ne raisonne pas, ou du moins elle ne raisonne pas de sang froid; & pour la conduire, il suffit de paroitre devant elle avec les passions qui la remuent.

L'action est également nécessaire à l'éloquence chrétienne, lorsque l'orateur se trouve dans ces tems malheureux, où le zèle d'une part & le fanatisme de l'autre, anime les partis.

Mais lorsque tout est tranquille, & qu'on ne vient les écouter que par devoir ou par curiosité, les grands mouvemens paroîtroient des convulsions. Aussi nos meilleurs orateurs ne se les permettent pas ; ils se bornent presque à l'éloquence du discours ; & parce que cette éloquence n'est pas à la portée de la multitude, ils ne parlent qu'à la partie la plus éclairée de leur auditoire, c'est-à-dire, à des hommes qui blâmeroient une action forte & véhémente, parce que l'usage du monde la leur interdit à eux-mêmes.

Voilà pourquoi nous n'adoptons pas les idées que les Anciens se faisoient de l'éloquence. Bien loin de croire que l'action en soit la principale partie ; à peine la jugeons-nous nécessaire, & nous admirons des orateurs qui n'en ont pas.

La plupart de nos orateurs pourroient imprimer leurs discours à-peu-près tels qu'ils les ont récités. Mais si le discours le plus éloquent est celui qui veut être accompagné de plus d'action, il est certain qu'il doit être écrit avec quelque différence, suivant qu'il est fait pour être prononcé ou pour être lu.

L'orateur doit connoître à fond la matiere qu'il veut traiter, l'intérêt qu'y prennent ceux devant qui il parle, leur caractere & toutes les circonstances qui ont quelque rapport à la situation où ils se trouvent, & au sujet qu'il traite. Voilà ce qui

doit tracer le plan de son discours, & déterminer le choix des expressions propres à persuader & à émouvoir. Tour-à-tour il raisonnera : mais il ne perdra jamais de vue la fin qu'il se propose, ni les hommes qu'il veut persuader. C'est par-là qu'il liera parfaitement toutes ses idées, & qu'il observera jusques dans le détail des phrases, les loix dont les livres précédens ont montré la nécessité.



CHAPITRE V.

Observations sur le style poëtique, & par occasion, sur ce qui détermine le caractere propre à chaque genre de style (*).

En quoi la poësie différe-t-elle de la prose? Cette question, difficile à résoudre, en fera naître plusieurs autres qui ne le seront gueres moins: il n'y en a pas d'aussi compliquée. Si nous considerions la poësie & la prose d'une maniere générale, la comparaison que nous en ferions, ne nous donneroit que des résultats bien vagues, & si considérant dans chacune les genres différens, nous voulions comparer genre à genre, il faudroit faire des analyses sans fin. Bornons-nous à quelques observations.

Nous avons vu que le style doit varier suivant les sujets qu'on traite. Donc autant la poësie aura de sujets à traiter, autant elle aura de styles différens.

Donc encore elle aura un style à elle, toutes les fois que les sujets ne seront qu'à elle. Mais son style sera-t-il, au méchanisme près, le même que celui de la prose, toutes les fois qu'elle traitera les mêmes sujets?

(*) Ce chapitre, tel qu'il est, n'auroit pas été à la portée du prince dans le tems que je lui ai fait lire l'Art d'écrire. Aussi n'a-t-il été fait que longtems après.

Il faut considérer, si, en traitant les mêmes sujets, la poésie & la prose se font chacune une fin particuliere, ou si toutes deux elles ont la même. Dans le premier cas, autant de fins différentes, autant de styles différens.

La fin de tout écrivain est d'instruire ou de plaire; ou de plaire & d'instruire tout-à-la fois. Il plaît en parlant aux sens, en frappant l'imagination, en remuant les passions: il instruit en donnant des connoissances, en dissipant des préjugés, en détruisant des erreurs, en combattant des vices & des ridicules.

Ces deux fins, quoique différentes, ne s'excluent pas. Cependant, lorsqu'on a l'une & l'autre, on peut paroître n'avoir que l'une des deux: on peut afficher qu'on ne veut que plaire, & néanmoins chercher encore à instruire; on peut afficher qu'on ne veut qu'instruire, & néanmoins chercher encore à plaire.

Telle est donc en général la différence qu'on peut remarquer entre le poete & le prosateur: c'est que le premier affiche qu'il veut plaire, & s'il instruit, il paroît cacher qu'il en ait le projet; le second au contraire affiche qu'il veut instruire, & s'il plaît, il ne paroît pas en avoir formé le dessein.

Les genres tendent toujours à se confondre. Envain nous les écartons pour les distinguer, ils se rapprochent bientôt; & aussi-tôt qu'ils se touchent, nous n'appercevons plus entr'eux les limites que nous avons tracées. Quelquefois le poete, empiétant sur le prosateur, paroit afficher qu'il ne veut qu'instruire, quelquefois aussi le prosateur, empiétant sur le poete, paroit afficher qu'il

ne veut que plaire, ils peuvent donc, en traitant les mêmes ſujets, avoir encore la même fin.

Alors le ſtyle de l'un rentre dans le ſtyle de l'autre, & il eſt difficile de bien déterminer en quoi ils different. Cependant il doit y avoir encore quelque différence. En effet, ſi le méchaniſme du vers annonce plus d'art, il faut, pour que tout ſoit d'accord, qu'il y ait auſſi plus d'art dans le choix des expreſſions.

Il y a donc trois choſes à conſidérer dans le ſtyle : le ſujet qu'on traite, la fin qu'on ſe propoſe, & l'art avec lequel on s'exprime. Les deux premieres peuvent être abſolument les mêmes pour le poëte & pour le proſateur, il n'en eſt pas ainſi de la derniere. Elle eſt commune à l'un & à l'autre; mais elle ne l'eſt pas dans le même dégré : le poëte doit écrire avec plus d'art.

Si, par conſéquent, la poéſie a, comme la proſe, autant de ſtyles que de ſujets; elle a encore un ſtyle à elle, lors même qu'elle traite les mêmes ſujets que la proſe, & qu'elle a la même fin. Ce qui la caractériſe, c'eſt de ſe montrer avec plus d'art, & de n'en paroître pas moins naturelle.

Les genres les plus oppoſés ſont d'un côté les analyſes & de l'autre les images; & c'eſt en obſervant ces deux genres qu'on remarque une plus grande différence dans le ſtyle des écrivains.

Le philoſophe analyſe pour découvrir une vérité, ou pour la démontrer. S'il emploie quelquefois des images, c'eſt moins parce qu'il veut peindre, que parce qu'il veut rendre une vérité plus ſenſible; & les images ſont toujours ſubordonnées au raiſonnement.

Un écrivain, qui veut peindre & qui ne veut

que peindre, écrit sur des vérités connues, ou sur des opinions qu'on regarde comme autant de vérités. N'ayant pas besoin de décomposer ses idées, il les présente par masses, ce sont des images où son sujet se retrouve, jusques dans les écarts qu'il paroît faire. S'il raisonne, c'est uniquement pour donner plus de vérité aux tableaux qu'il fait; & ses raisonnemens, toujours subordonnés au dessein de peindre, ne sont que des résultats précis, rapides, & renfermés quelquefois dans une expression qui est une image elle-même.

La poesie lyrique est celle à qui ce caractere convient davantage. La plus grande différence est donc entre le style du philosophe & celui du poete lyrique.

Dans l'intervalle, que laissent ces deux genres, sont tous ceux qu'on peut imaginer; & les styles différens suivant qu'ils s'éloignent du style d'analyse, pour se rapprocher du style d'images, ou qu'ils s'éloignent du style d'images, pour se rapprocher du style d'analyse. L'ode, le poeme épique, la tragédie, la comédie, les épitres, les contes, les fables, &c. tous ces genres ont un caractere qui leur est propre, en sorte que le ton naturel à l'un, est étranger à tous les autres; & si nous descendons aux especes, dans lesquelles chacun se subdivise, nous trouverons encore autant de styles différens.

Le style varie donc, en quelque sorte, à l'infini; & il varie quelquefois par des nuances si imperceptibles, qu'il n'est pas possible de marquer le passage des uns aux autres. Alors il n'y a point de règles pour s'assurer de l'effet des couleurs qu'on emploie: chacun en juge différemment,

parce qu'on en juge d'après les habitudes qu'on s'eſt faites ; & ſouvent on a bien de la peine à rendre raiſon des jugemens qu'on porte.

Nous n'avons tant de peine à nous accorder à ce ſujet, que parce que les règles que nous nous faiſons, changent néceſſairement comme nos habitudes, & ſont, par conſéquent, fort arbitraires. Nous voulons, tout à la fois, dans le ſtyle, de l'art & du naturel : nous voulons que l'art s'y montre juſqu'à un certain point : nous en exigeons plus dans quelques genres, moins dans d'autres, & lorſqu'il eſt diſpenſé ſuivant les meſures arbitraires que nous nous ſommes faites, il conſtitue le naturel, bien loin de le détruire. C'eſt ainſi que le langage d'un eſprit cultivé eſt naturel, quoique bien différent du langage d'un eſprit ſans culture.

Or, nous entendons, par un eſprit cultivé, un eſprit qui joint l'élégance aux connoiſſances ; & quand nous diſons *élégance*, nous nous ſervons d'un mot, dont l'idée, ſoumiſe au caprice des uſages, varie comme les mœurs, & n'eſt jamais bien déterminée. Mais comme il eſt donné à quelques perſonnes d'être des modèles de ce que nous appellons manieres élégantes, il eſt donné à quelques écrivains d'être dans leur genre, des modèles de ce que nous appellons ſtyle élégant, & leurs écrits nous tiennent lieu de règles.

Quoiqu'on entende donc par cette élégance, il eſt certain qu'elle ne doit jamais ceſſer de paroître naturelle ; & cependant il n'eſt pas douteux qu'il ne faille beaucoup d'art pour la donner toujours au ſtyle. Si elle étoit uniquement fondée dans la nature des choſes, il ſeroit facile d'en donner des

régles, ou plutôt l'unique régle feroit de fe conformer au principe de la plus grande liaifon des idées. Mais parce qu'elle eft en partie fondée fur des ufages qui ne plaifent que par habitude, il arrive que, fi elle eft à certains égards la même pour toutes les langues & pour tous les tems, elle eft à d'autres égards différente d'une langue à l'autre, & elle change avec les générations. Voilà pourquoi l'étude des écrivains qui font devenus des modèles, eft l'unique moyen de connoître l'élégance, dont chaque genre de poéfie eft fufceptible.

L'art entre donc plus ou moins dans ce que nous nommons naturel. Tantôt il ne craint pas de paroître, tantôt il femble fe cacher ; il fe montre plus dans une ode, que dans une épitre ; dans un poeme épique, que dans une fable. Si quelquefois il difparoit dans la profe, s'il faut même qu'il difparoiffe, ce n'eft pas qu'on écrive bien fans art, c'eft que l'art eft devenu en nous une feconde nature. En effet, pour juger combien il eft néceffaire, il fuffit de confidérer que nous ne faurions écrire, fi nous n'avions pas appris.

Quand le ftyle n'a pas tout l'art que le genre d'un ouvrage annonce, il eft au-deffous du fujet ; & au lieu de paroître naturel, il paroît trop familier ou trop commun. Quand il en a plus, il eft forcé ou affecté. Il n'eft donc naturel, qu'autant que l'art eft d'accord avec le genre dans lequel on écrit ; & cet accord en fait toute l'élégance. Mais ce font-là des chofes difficiles à déterminer, lorfqu'il s'agit du ftyle poétique, parce qu'il y entre plus d'arbitraire que dans celui de la profe.

Nous nous imaginons volontiers avoir des idées

absolues de toutes les choses dont nous parlons, jusques-là qu'il faut quelque réflexion pour remarquer que les mots *grand* & *petit* ne signifient que des idées relatives. Ainsi, lorsque nous disons que Racine, Despréaux, Bossuet & Madame de Sévigné écrivent naturellement, nous sommes portés à prendre ce mot dans un sens absolu, comme si le naturel étoit le même dans tous les genres; & nous croyons toujours dire la même chose, parce que nous nous servons toujours du même mot.

Nous ne tombons dans cette erreur, que parce que nous ne remarquons pas tous les jugemens que nous portons; & que néanmoins nos jugemens sont différens, suivant les dispositions, où nous sommes; dispositions que nous ne remarquons pas davantage, & auxquelles nous obéissons à notre insu.

En effet, au seul titre d'un ouvrage, nous sommes disposés à desirer dans le style plus ou moins d'art; parce que nous voulons que tout soit d'accord avec l'idée que nous nous faisons du genre. Nous ne disons pas, à la vérité, ce que nous entendons par cet accord, nous ne déterminons rien à cet effet: contens de sentir confusément ce que nous desirons, nous approuvons, nous condamnons, & nous supposons que le naturel est toujours le même, parce que la notion vague, que nous attachons à ce mot, se retrouve dans toutes les acceptions dont il est susceptible. Mais si nous savions observer le sentiment qui, en pareil cas, nous conduit mieux que la réflexion; nous verrions que toutes les fois que les genres different, nous sommes disposés différemment, &

qu'en conséquence nous jugeons d'après des règles différentes.

Lorsque je vais commencer la lecture de Racine, mes dispositions ne sont pas les mêmes que lorsque je vais commencer celle de Mad. de Sévigné. Je puis ne pas le remarquer, mais je le sens; & en conséquence je m'attends à trouver plus d'art dans l'un & moins dans l'autre. D'après cette attente, dont même je ne me rends pas compte, je juge qu'ils ont écrit tous deux naturellement; & en me servant du même mot, je porte deux jugemens qui different autant que le style d'une lettre differe de celui d'une tragédie.

Pour achever de déterminer nos idées sur ce que nous nommons *naturel*, il faut considérer que nous devons à l'art tout ce que nous avons acquis, & que proprement il n'y a de naturel en nous, que ce que nous tenons naturellement de la nature.

Or, la nature ne nous fait pas avec telle habitude, elle nous y prépare seulement, & nous sommes, au sortir de ses mains comme une argile, qui n'ayant par elle-même aucune forme arrêtée, reçoit toutes celles que l'art lui donne. Mais parce qu'on ne sait pas démêler ce que ces deux principes font chacun séparément, on attribue au premier plus qu'il ne fait, & on croit naturel ce que le second produit. Cependant l'art nous prend au berceau, & nos études commencent avec le premier exercice de nos organes. Nous en serions convaincus, si nous jugions des choses que nous avons apprises dans notre enfance, par les choses que nous sommes obligés d'apprendre aujour-

d'hui, ou par celles que nous nous souvenons d'avoir étudiées.

Quand nous admirons, par exemple, dans un danseur le naturel des mouvemens & des attitudes, nous ne pensons pas sans doute qu'il se soit formé sans art; nous jugeons seulement que l'art est en lui une habitude, & qu'il n'a plus besoin d'étude pour danser, comme nous n'en avons plus besoin pour marcher. Or, l'art se concilie avec le naturel de la poésie, comme avec celui de la danse; & le poete est, ce qu'est le danseur à l'homme qui marche.

Le naturel consiste donc dans la facilité qu'on a de faire une chose, lorsqu'après s'être étudié pour y réussir, on y réussit enfin sans s'étudier davantage: c'est l'art tourné en habitude. Le poete & le danseur sont également naturels, lorsqu'ils sont parvenus l'un & l'autre à ce degré de perfection, qui ne permet plus de remarquer en eux aucun effort pour observer les règles qu'ils se sont faites.

Mais à peine on a résolu une question sur cette matiere qu'il s'en présente plusieurs autres. Qu'est-ce que l'art, demandera-t-on? qu'est-ce que le beau qui en est l'effet? & comment s'acquiert le goût qui juge du beau? Il est certain que le naturel, propre à chaque genre de poésie, ne peut être déterminé, qu'après qu'on aura répondu à toutes ces questions. Mais comment y répondre, si on n'a pas des idées précises de ce qu'on nomme *art*, *beau* & *goût*? & comment donner de la précision à ces idées, si elles changent de peuple en peuple & de génération en génération? il n'y a qu'un moyen de s'entendre sur un sujet si compliqué; c'est d'observer les circonstances qui con-

courent, suivant les tems & suivant les lieux à former ce qu'on appelle, dans chaque langue, style poëtique.

L'art n'est que la collection des règles dont nous avons besoin pour apprendre à faire une chose. Il faut du tems, avant de les connoitre, parce qu'on ne les découvre qu'après bien des méprises. Lorsque la découverte en est encore nouvelle, on s'applique à les observer, & les chef-d'œuvres se multiplient dans chaque genre. Bientôt, parce qu'on ne sait plus faire aussi bien en les observant, on les néglige dans l'espérance de faire mieux, & on fait plus mal. On finit comme on a commencé, c'est-à-dire, sans avoir des regles. Ainsi l'art a ses commencemens, ses progrès & sa décadence.

Il subit toutes les variations des usages & des mœurs. Il obéit sur-tout au caprice de ces écrivains, qui ayant tout-à-la-fois de la singularité & du génie, sont faits pour donner le ton à leur siecle. Il change donc continuellement nos habitudes, & notre goût qui varie avec elles, change aussi continuellement les idées que nous nous faisons du beau. C'est une mode qui succede à une autre, & qui, passant bientôt elle-même, est remplacée par une plus nouvelle. Alors on a pour toute regle que ce qui plait est beau, & on ne songe pas que ce qui plait aujourd'hui, ne plaira pas demain.

Ainsi que le mot *naturel*, les mots *beau & goût*, considérés dans la bouche de tous les peuples & de toutes les générations, n'offrent qu'une idée vague que nous ne saurions déterminer. Cependant tous les hommes parlent de la belle nature, & ils ne connoissent pas d'autre modele. Mais ils ne la voient pas également, soit que tous n'aient pas

la même habitude d'obſerver, ſoit qu'ils en jugent lorſqu'ils l'ont à peine apperçue ; ſoit enfin qu'ils l'obſervent d'après les préjugés, qui ne permettent pas à tous de la voir de la même maniere. Nos peres ont admiré des poëtes que nous mépriſons. Ils les ont admirés, parce qu'ils ont cru voir la belle nature dans les poëmes informes ; nous les mépriſons, parce que nous trouvons la nature plus belle dans des poëmes écrits avec plus d'art.

Du peu d'accord à cet égard entre les âges & les nations, il ne faudroit pas conclure qu'il n'y a point de regles du beau. Puiſque les arts ont leurs commencemens & leur décadence, c'eſt une conſéquence que le beau ſe trouve dans le dernier terme de progrès qu'ils ont faits. Mais quel eſt ce dernier terme ? Je réponds qu'un peuple ne le peut pas connoître, lorſqu'il n'y eſt pas encore ; qu'il ceſſe d'en être le juge, lorſqu'il n'y eſt plus ; & qu'il le ſent, lorſqu'il y eſt.

Nous avons un moyen pour en juger nous-mêmes ; c'eſt d'obſerver les arts chez un peuple, où ils ont eu ſucceſſivement leurs progrès & leur décadence. La comparaiſon de ces trois âges donnera l'idée du beau, & formera le goût. Mais il faudroit en quelque ſorte, oubliant ce que nous avons vu, revivre dans chacun de ces âges.

Tranſportés dans celui où les arts étoient à leur enfance, nous admirerions ce qu'on admiroit alors. Peu difficiles, nous exigerions peu d'invention, encore moins de correction. Il ſuffiroit, pour nous plaire, de quelques traits heureux ou nouveaux : & comme nous n'aurions

encore rien vu, ces sortes de traits se multiplieroient facilement pour nous.

Dans le suivant, accoutumés à remarquer dans les ouvrages plus d'invention & plus de correction, il ne suffiroit plus que quelques traits pour nous plaire. Nous comparerions ce qui nous plairoit alors, avec ce qui nous auroit plu auparavant. Nous nous confirmerions tous les jours dans la nécessité des regles; & notre plaisir dont les progrès seroient les mêmes que ceux des arts, auroit, comme eux, son dernier terme.

Nous verrions que ce qui a plu, peut cesser de plaire; que le plaisir, par conséquent, n'est pas toujours le juge infaillible de la bonté d'un ouvrage; qu'il faut savoir comment, & à qui on plaît, & que, pour s'assurer un succès durable, il faut, sans s'écarter des regles que les grands maitres se sont prescrites, mériter les suffrages des hommes dont le goût s'est perfectionné avec les arts. Ils sont les seuls juges, parce que dans tous les tems on jugera comm'eux, quand on aura comm'eux, beaucoup senti, beaucoup observé, beaucoup comparé.

Les chef-d'œuvres du second âge nous offrent donc, à quelques défauts près, des modeles du beau. Ils sont ce que nous appellons la belle nature: ils en sont au-moins l'imitation: & c'est en les étudiant, que nous découvrons le caractere propre au genre dans lequel nous voulons écrire.

Je dis *à quelques défauts près*, parce que dans le second âge nous apprenons à connoitre des défauts, ce qu'on ne fait pas faire dans le premier,

ou

où tout ce qui fait quelque ſorte de plaiſir, eſt regardé comme parfait. Il faut avoir vu des chefs-d'œuvres pour être capable de ſentir ce qui manque à certains égards à ce qui eſt en général bien. C'eſt alors que, retranchant les défauts, nous imaginons un ouvrage correct dans toutes ſes parties.

Il faut donc apporter dans l'étude des arts, un eſprit d'obſervation & d'analyſe, pour imaginer un modele d'un beau parfait. Par conſéquent, il ne ſuffit pas de conçevoir ce modele, pour en donner l'idée à d'autres : il faut encore que ceux à qui on la veut communiquer, ſoient également capables d'obſerver & d'analyſer. Si on ſe contentoit de définir le beau, on ne le feroit pas connoitre ; parce que l'expreſſion abrégée d'une définition ne ſauroit répandre la même lumiere qu'une analyſe bien faite. Mais parce qu'une méthode analytique demande une application, dont peu d'eſprits ſont capables, les uns veulent des définitions, les autres en donnent, & on ne s'entend pas.

Tant que le goût fait des progrès, la paſſion pour les arts croit avec le plaiſir qu'ils font. Lorſqu'il eſt parvenu à ſon dernier terme, cette paſſion ceſſe de croître, parce que le plaiſir ne croit plus, & qu'il décroit au-contraire, le beau n'ayant plus pour nous l'attrait de la nouveauté. Il arrive alors que, comme on juge avec plus de connoiſſance, on s'applique plus à voir les défauts, qu'à ſentir les beautés : or, nous en voyons toujours, parce que les ouvrages de l'art ne ſont jamais auſſi parfaits que les modeles que nous imaginons. Cependant le plai-

détails, souvent déplacés : peu d'accord, peu d'ensemble, point de naturel, un ton maniéré, recherché, précieux, voilà ce qu'on remarque alors dans les ouvrages.

De tout ce que nous avons dit, il résulte que le beau se trouve dans les chef-d'œuvres du second âge. Voulez-vous donc savoir en quoi la poésie differe de la prose, & comment elle varie son style dans chaque espece de poëme ? Lisez les grands écrivains, qui ont déterminé le naturel propre à chaque genre : étudiez ces modeles : sentez, observez, comparez. Mais n'entreprenez pas de définir les impressions qui se font sur vous : craignez même de trop analyser. Il faut le dire, rien n'est plus contraire au goût que l'esprit philosophique : c'est une vérité qui m'échappe.

Il ne s'agit donc pas de nous engager jusques dans les dernieres analyses. Il suffit de considérer en général, que ce n'est pas assez, pour bien écrire, de produire des sentimens agréables : il faut produire ceux qui doivent naître du sujet qu'on traite, & qui doivent tendre à la fin qu'on se propose. En un mot, l'accord entre le sujet, la fin & les moyens fait toute la beauté du style.

Cet accord suppose que les idées s'offrent dans une si grande liaison : qu'elles paroissent s'être arrangées d'elles-mêmes, & sans étude de notre part. C'est un principe que nous avons suffisamment développé. Mais si ce principe détermine en général ce qui rend le style naturel, il ne suffit pas pour déterminer le naturel propre à chaque genre.

Pourquoi trouve-t-on dans la Henriade de M de Voltaire le ſtyle de l'épopée ; dans les tragédies de Racine, celui de la tragédie ; & dans les odes de Rouſſeau, celui du poeme lyrique ? & pourquoi ſerions-nous choqués, ſi ces genres différens empruntoient le ſtyle les uns des autres ? c'eſt que chacun d'eux eſt dans notre eſprit le réſultat de différentes aſſociations d'idées, d'après leſquelles nous jugeons, quoiqu'il nous ſoit difficile de dire en quoi elles conſiſtent. Nous voyons ſeulement qu'elles ſont l'ouvrage de grands écrivains qui ont ſu nous plaire ; & que les ayant adoptées, parce qu'elles nous ont plu, le ſeul moyen de nous plaire encore eſt de les adopter avec nous.

Le ſtyle poétique eſt donc, plus que tout autre, un ſtyle de convention : il eſt tel dans chaque eſpece de poeme. Nous le diſtinguons de la proſe au plaiſir qu'il nous fait, lorſque l'art ſe conciliant avec le naturel, lui donne le ton convenable au genre dans lequel un poete a écrit ; & nous jugeons de ce ton d'après les habitudes, que la lecture des grands modeles nous a fait contracter. C'eſt tout ce qu'on peut dire à ce ſujet. Envain tenteroit-on de découvrir l'eſſence du ſtyle poétique : il n'en a point. Trop arbitraire pour en avoir une, il dépend des aſſociations d'idées, qui varient comme l'eſprit des grands poetes ; & il y en a d'autant d'eſpeces, qu'il y a d'hommes de génie, capables de donner leur caractere à la langue qu'ils parlent.

Si ces aſſociations varient dans l'eſprit des poetes, elles varient à plus forte raiſon comme

l'esprit des peuples, qui ayant des usages, des mœurs & des carracteres différens, ne sauroient s'accorder, à associer toutes leurs idées, de la même maniere. C'est pourquoi, de deux langues également parfaites, chacune a ses beautés, chacune a des expressions, dont l'autre n'a point d'équivalent : elles luttent, pour ainsi dire, dans la traduction tour-à-tour avec avantage, & rarement à forces égales. Cependant les beautés, qui peuvent passer de l'une à l'autre, n'en sont pas moins naturelles, à celle qui les a exclusivement; parce qu'en effet, rien n'est plus naturel que des associations d'idées, dont nous nous sommes fait une habitude.

Si ces associations étoient les mêmes chez tous les peuples, les genres de style auroient, dans toutes les langues, chacun le même caractere, & il seroit plus facile de remarquer, en quoi ils se distingueroient les uns des autres. Mais puisqu'elles varient, il est évident que les observations qu'on feroit sur ce sujet donneroient d'une langue à l'autre des résultats tout différens.

L'accord dont nous avons parlé, & qui, comme nous l'avons dit, fait tout le naturel du style, consiste donc en partie dans le développement des pensées, suivant la plus grande liaison des idées, & en partie dans certaines associations qui sont particulieres à chaque genre de poëme.

Le développement des pensées doit se faire dans toutes les langues, suivant la plus grande liaison des idées. Toutes à cet égard sont assujetties aux mêmes loix; parce que ce sont, comme nous l'avons fait voir, autant de méthodes

analytiques, qui ne different, que parce qu'elles se servent de signes différens. Les associations d'idées, au-contraire, sont différentes d'une langue à l'autre; & par conséquent, elles ne sauroient être soumises à aucune loi générale. On voit donc que les observations, dans lesquelles elles nous engageroient, se multiplieroient à l'infini, & qu'il faut se borner à les étudier dans les écrivains, qui sont devenus des modeles.

On remarque sur-tout une grande différence entre les associations d'idées, quand on compare les langues mortes aux langues modernes; & on sent que pour les anciens, le style de la poésie différoit plus que pour nous de celui de la prose. Pourquoi donc n'en paroissoit-il pas moins naturel? C'est qu'il avoit emprunté son caractere des usages, des mœurs & de la religion; & que les choses les plus étonnantes ou même les plus absurdes sont naturelles pour un peuple, lorsqu'elles sont dans l'analogie de ses habitudes & de ses préjugés. La fable étoit un champ fécond, sur-tout pour les poëte grecs, qui, en qualité d'historiens & de théologiens, ont été long-tems les seuls dépositaires des traditions & des opinions. Nés avec le génie de l'invention, ils ont voulu intéresser, par le merveilleux, des peuples, à qui le merveilleux paroissoit seul vraisemblable, & changeant les traditions au gré de leurs caprices, ils ont créé un systême de poésie, où tout est à la fois extraordinaire & naturel & qui par cette raison, est le plus ingénieux qu'on pût imaginer.

Les fables devoient naître chez des peuples

aussi crédules que les Grecs, & elles devoient être ingénieuses pour plaire à des hommes dont le genre de vie étoit simple, qui avoient en général des mœurs dont le goût se portoit à la culture des arts, & chez qui l'allégorie devenoit la langue de la morale & le dépôt de la tradition.

Comment le monde a-t-il été formé? quel culte les dieux exigent-ils de nous? quels ont été les commencemens de chaque société? & quel gouvernement est plus favorable au bonheur des citoyens? Voilà les premiers objets de la curiosité des Grecs, dans le tems même où leur ignorance étoit la plus profonde. La poésie, qui seule pouvoit alors répandre les connoissances & les préjugés, se chargea de répondre à toutes ces questions. Elle enseigna la religion, la morale, l'histoire; & paroissant avoir présidé dans le conseil des dieux, elle expliqua la formation de l'univers.

Ignorante elle-même, elle ne pouvoit répondre que par des allégories ingénieuses. Mais enfin elle répondoit, & c'en étoit assez pour contenter des peuples qui n'étoient pas moins ignorans. Elle prit ses premieres fictions dans la tradition confuse des événemens, dont l'éloignement ne permettoit pas de connoître ni les causes ni les circonstances. Elle en imagina d'autres sur ce modele, & se voyant applaudie, elle s'enhardit à en imaginer encore. C'est ainsi qu'elle se fit ce langage allégorique, qui intéressa tout à la fois & par les objets dont elle s'occupoit, & par la maniere dont elle les traitoit; & la passion avec laquelle elle fut culti-

vée, consacra d'autant plus ce langage, qu'elle lui dut les succès les plus grands & les plus rapides.

Les nations qui ont envahi l'empire romain, quoiqu'assez ignorantes pour avoir des fables, n'avoient pas & ne pouvoient pas avoir ce génie, qui embellit jusqu'aux traditions les plus absurdes. Passant tout-à-coup de la privation des choses les plus nécessaires aux superfluités du luxe, tout les éloignoit de cette vie simple où les Grecs avoient été placés par d'heureuses circonstances. Les loix leur manquoient: elles ne s'en appercevoient pas, & par conséquent, elles ne pensoient pas à rendre intéressantes des études qu'elles n'imaginoient pas de faire. Sans aucune sorte de curiosité, elles se trouvoient au sortir des forêts dans des provinces abondantes, où elles jouissoient brutalement des richesses dont elles ne connoissoient pas encore l'usage. Enfin elles ne sentoient que le besoin d'envahir, & l'avidité les rendant tous les jours plus féroces, elles ne paroissoient armées que pour détruire les arts.

Quand elles auroient été capables d'imaginer des fictions, la religion chrétienne n'auroit pas permis d'en mêler à ses dogmes. La vérité, qui se conservoit dans la tradition, ne pouvoit souffrir qu'on l'altérât. D'ailleurs une religion, qui ne parloit pas aux sens, ne pouvoit pas enrichir la langue de la poésie.

Les circonstances ne nous ayant pas donné à cet égard le génie, ni même le desir d'inventer, nous avons puisé chez les anciens, & nous nous sommes crus poetes en adoptant leur système

de poésie ; comme nous nous sommes crus savans en adoptant leurs opinions. Mais les fictions de la mythologie ne peuvent être à leur place que dans des sujets, où les anciens les employoient eux-mêmes. Hors de-là, elles sont tout-à-fait déplacées, parce qu'elles ne sont analogues ni à nos mœurs, ni à nos préjugés. La poésie n'en a donc plus le même besoin ; & si on n'avoit aujourd'hui que le talent d'en faire usage, il seroit aussi ridicule de se croire poete, qu'il le seroit de se croire bien mis avec les vêtemens des anciens.

Je conviens, que lorsque nous lisons les Grecs ou les Romains, ces fictions ont le même droit de nous plaire qu'à eux ; parce qu'alors nous nous représentons leurs mœurs, leurs usages, leur religion, & que nous devenons en quelque sorte leurs contemporains. Voilà sans-doute ce qui les a fait juger essentielles à la poésie, comme si la poésie devoit être nécessairement dans tous les tems ce qu'elle a d'abord été. On n'a pas vu que, lorsque ces fictions sont transportées dans des tems, où elles sont en contradiction avec les idées reçues, elles perdent toutes leurs graces, & qu'elles n'ont plus ce naturel d'opinion qui en fait tout le prix. Cependant on auroit pu remarquer que les poëmes où elles sont le plus nécessaires, sont aujourd'hui ceux qui réussissent le moins.

Enfin, nous commençons à faire tous les jours moins usage de la mythologie, & il me semble que c'est avec raison. Pour être poete, Rousseau n'en a pas besoin, lorsqu'il est soutenu par les grandes idées de l'écriture : mais lorsque cet

appui lui manque, il en trouve un bien foible dans des fables, trop peu analogues à nos opinions, & trop uſées pour embellir des penſées communes.

La poéſie, changeant de caractere ſuivant les tems & les circonſtances, a cherché dans la philoſophie un dédommagement aux ſecours qu'elle ne trouve plus dans la fable, & elle s'eſt ouvert une nouvelle carriere. Tout préparoit cette révolution. Comme la langue grecque s'eſt perfectionnée, lorſque les fables étoient cheres aux Grecs, & s'en faiſoient reſpecter; parce qu'elles faiſoient partie du culte religieux; notre langue s'eſt perfectionnée précisément dans le ſiecle où la vraie philoſophie a pris naiſſance parmi nous. Voilà pourquoi, toujours jalouſe d'être claire & préciſe, elle eſt plus qu'aucune autre, attachée au choix des expreſſions. Elle n'aime que le mot propre; elle eſt peut-être la ſeule qui ne connoiſſe point de ſynonymes: elle veut que les métaphores ſoient de la plus grande juſteſſe, elle rejette tous les tours qui ne diſent pas avec la derniere préciſion, ce qu'elle veut dire.

On a dit que Paſcal a diviné ce que deviendroit notre langue. Il ſeroit mieux de dire qu'il eſt un de ceux, qui a le plus contribué à la rendre telle qu'elle eſt aujourd'hui. Il a fait ce qu'on veut qu'il ait deviné. Son goût cherchoit l'élégance, ſon eſprit philoſophique cherchoit la clarté & la préciſion, & ſon génie a trouvé tout ce qu'il cherchoit. Ses ouvrages, qui étoient entre les mains de tout le monde, ne pouvoient manquer de faire goûter ce choix d'expreſſions,

qui en fait le prix ; & dès-lors l'on s'accoutumoit à exiger de tous les écrivains la même clarté, la même précision & la même élégance.

Depuis Pascal, la vraie philosophie a fait de nouveaux progrès, & elle en a fait faire de semblables à notre langue : il falloit même que la lumiere, qui croissoit, se répandit également sur toutes deux ; s'il est vrai, comme nous l'avons dit dans la grammaire, qu'il n'y a de clarté dans l'esprit, qu'autant qu'il y en a dans le discours. Notre langue est donc devenue simple, claire & méthodique, parce que la philosophie a appris à écrire, même aux écrivains qui n'étoient pas philosophes.

Quand une fois la clarté & la précision font le caractere d'une langue, il n'est plus possible de bien écrire, sans être clair & précis. C'est une loi, à laquelle les poëtes mêmes sont forcés de se soumettre, s'ils veulent s'assurer des succès durables. Ils se tromperoient, s'ils s'en reposoient sur leur enthousiasme, & sur leur réputation. Il n'y a que la justesse des expressions, qui puisse accréditer les tours qu'il leur est permis de hasarder ; & à cet égard la poésie françoise est une des plus scrupuleuses.

Les poëtes grecs écrivoient pour la multitude qui les écoutoit, & qui ne les lisoit pas. Nos poëtes, au-contraire, écrivent pour un petit nombre de lecteurs, qui ne les jugent qu'après les avoir lus. Il est donc à présumer que la poésie est aujourd'hui jugée plus sévérement.

Il est vrai qu'il ne faudroit pas confondre le peuple d'Athènes avec la populace de nos grandes villes. Mais les peuples à qui Homere réci-

toit ſes poéſies, n'avoient pas le goût des Athéniens du tems de Périclès. D'ailleurs une multitude qui écoute, n'eſt jamais auſſi difficile qu'un lecteur.

Peut-être, dira-t-on, que ceux qui liſoient alors, pouvoient juger avec autant de ſévérité que nous-mêmes. Mais il eſt plus naturel de penſer, qu'accoutumés à applaudir dans la place publique à des choſes que nous blamerions, ils continuoient d'y applaudir dans leur cabinet; ou que ſi quelquefois ils le critiquoient, il leur étoit plus ordinaire de les approuver par préjugé.

Quelque éclairée d'ailleurs que fût la multitude, qui faiſoit en Grece le ſuccès des poëmes: pouvoit-elle l'être autant, qu'un petit nombre de lecteurs dont le goût s'eſt formé tout à la fois par la lecture des grands modeles anciens & modernes, par l'uſage du monde, & par les progrès de la vraie philoſophie?

Jugés aujourd'hui plus ſévérement, les poëtes ſe jugent eux-mêmes avec plus de ſévérité. Ils donnent donc plus de ſoin à leurs ouvrages: ils ſont plus ſcrupuleux ſur le choix des expreſſions; & la plus grande correction eſt devenue le caractere diſtinctif de leur ſtyle. Autrefois aſſurés de plaire, lorſqu'ils entretenoient la Grece de ſes jeux, de ſon hiſtoire & de ſes fables; ils l'étoient encore, lorſqu'ils flattoient des oreilles délicates, portées à faire au-moins quelques ſacrifices à l'harmonie. Aujourd'hui que ces reſſources leur manquent, ils ſont forcés de chercher un dédommagement dans l'exacte vérité

des images & dans la plus grande correction du ſtyle.

En rejettant la mythologie, la poéſie a perdu bien des fictions. Si le Taſſe en a fait trouver de nouvelles dans d'autres préjugés, elle les perd encore parce que ces préjugés ne ſubſiſtent plus. Voilà bien des images, qui ceſſent de ſe former ſous ſon pinceau, & cependant elle doit toujours peindre. Il eſt vrai que ſi les reſſources diminuent à cet égard, elles ſe multiplient d'un autre côté, à meſure que les progrès de la philoſophie lui offrent de nouveaux objets. Mais les vérités ne ſe peignent pas avec la même facilité que les préjugés, elles n'ouvrent pas la même carriere à l'imagination, elles obligent à une préciſion plus ſcrupuleuſe; & par conſéquent, il faut plus de génie pour être poete. M. de Voltaire eſt un modele dans ce genre de poéſie.

La poéſie a commencé en Italie avec le quatorzieme ſiecle, c'eſt-à-dire, long-tems avant la naiſſance de la vraie philoſophie; & par conſéquent, dans des circonſtances bien différentes de celles où elle a commencé en France. C'eſt pourquoi les poetes italiens, prenant, comme les nôtres, les anciens pour modeles, n'ont pas pu les imiter avec le même diſcernement. Ils ont mêlé le ſacré & le profane: ils ont forcé leur langue à ſe plier au génie de la langue latine: ils n'ont pas ſenti la néceſſité d'être toujours précis.

N'ayant pas une ſeule capitale, dont l'uſage fût la regle du goût, & dans la néceſſité néanmoins de ſe faire une regle quelconque, les Italiens ont établi pour principe, qu'une expreſſion eſt poétique,

lorsqu'elle se trouve dans un poëte qui a laissé un nom après lui. Ainsi le Dante & Pétrarque sont pour eux des autorités infaillibles. Si les mots, si les tours dont ils se sont servis l'un & l'autre, ne sont plus usités, la prose seule les a perdus, & la poésie les révendique. On est convenu de les lui conserver, & la langue qu'elle parle, est une langue morte.

Aujourd'hui cependant, même en Italie, peu de personnes étudient cette langue, & peut-être n'est-il pas possible de la savoir parfaitement. Si nous avons de la peine à saisir la vraie différence entre des expressions analogues: qui nous sont familieres, & s'il nous arrive quelquefois de ne savoir laquelle choisir ; cet inconvénient se répétera bien plus souvent, lorsque nous écrirons dans une langue que nous ne parlons plus. Parce qu'une même idée sera commune à plusieurs mots, on supposera qu'ils ont exactement la même signification. On n'imaginera donc pas de chercher les accessoires qui leur donnent des acceptions différentes : on les regardera comme de vrais synonymes : on les employera indifféremment : l'harmonie seule décidera du choix ; & la poésie ne sera plus que dans les mots.

Cependant les Italiens se vantent d'avoir une langue pour la poésie, une autre pour la prose, & ils nous plaignent de n'en avoir qu'une pour les deux. Mais au tems du Dante & de Pétrarque, ils n'en avoient qu'une, comme nous ; & aujourd'hui, s'ils en ont deux, c'est plutôt pour la commodité des versificateurs que pour l'avantage de la poésie. Le poëte le plus élé-

gant que l'Italie ait produit, Métaſtaſe, a cru en avoir aſſez d'une ſeule : il n'affecte pas ce langage poétique qui tiendroit lieu de génie à tout autre.

Comme nous avons connu les poëtes grecs & latins, avant d'avoir des poëtes nous-mêmes, le ſtyle poétique, tel que nous l'avons conçu, n'a pu avoir aſſez d'analogie ni avec nos préjugés, ni avec nos mœurs. Suppoſant néanmoins qu'il doit toujours être le même, nous avons imaginé une eſpece d'eſſence, qui, ſelon nous, le détermine, & dont nous ne ſaurions nous faire aucune idée. De-là ces préjugés, qu'il n'y a plus de poéſie, ſi on renonce au merveilleux de la fable; qu'on ne peut être juge d'un poëme, ſi on n'a pas lu les anciens; & qu'on n'eſt pas poëte, ſi on ne ſuit pas ſcrupuleuſement leurs traces. On ne doute pas qu'il ne faille ſe connoître en vers latins ou en vers grecs, pour ſe connoître en vers françois.

Cependant, lorſque nous-mêmes nous n'avions pas encore de poëtes, nous liſions ceux de la Grece ou de Rome, ſans avoir le goût que demande cette lecture. Peu capables d'en ſentir les beautés, nous les jugions ſur leur réputation. Nous ne pouvions donc nous faire de la poéſie qu'une idée bien confuſe, & nous ne la connoiſſons mieux que depuis que nous avons des poëtes, & que nous en avons de bons.

Plus les langues qui méritent d'être étudiées, ſe ſont multipliées, plus il eſt difficile de dire ce qu'on entend par poéſie; parce que chaque peuple s'en fait une idée différente, & que tous étant convenus d'en trouver le vrai langage dans

le ſtyle des poëtes de l'antiquité, tous s'accordent à le trouver dans un ſtyle, qui n'eſt celui d'aucun d'eux en particulier.

Cet accord a jetté dans pluſieurs erreurs. Il a empèché de voir que la poéſie a un naturel de convention, qui varie néceſſairement d'une nation à l'autre. Il eſt cauſe que nous n'avons eu une poéſie à nous, qu'après avoir vainement tenté d'en avoir une étrangere à notre langue. Enfin il a fait croire que nous pouvions nous eſſayer avec le méme ſuccès dans toutes les eſpeces de poëmes, dont l'antiquité a laiſſé des modeles.

Les Grecs ont eu le bonheur de n'avoir pas eu à chercher la poéſie chez d'autres peuples plus anciens. Ils l'ont trouvée chez eux: elle eſt née de leurs préjugés & de leurs mœurs: elle s'eſt perfectionnée, ſans qu'ils euſſent prévu ce qu'elle deviendroit. En un mot, ils ne la cherchoient pas, comme nous; & par cette raiſon, elle a pris ſans effort, le caractere qu'elle devoit prendre. Malgré leur goût pour les ſubtilités & pour la diſpute; on ne voit pas qu'ils aient imaginé d'agiter toutes les queſtions des modernes ſur l'eſſence de la poéſie, & ſur ſes différentes eſpeces.

Il ne faut donc pas croire que nos poëtes ſe ſoient formés, principalement en liſant les anciens. S'ils le diſent quelquefois, c'eſt une modeſtie affectée; ou ſi elle eſt ſincere, ils ſe trompent eux-mêmes. Ils ſont devenus poëtes, comme ils le ſeroient devenus, s'il n'y avoit eu avant eux ni Grecs ni Romains. Ils le ſont, parce qu'ils ont conſulté la langue qu'ils parloient

loient, plutôt que les langues mortes. En un mot, ils le sont en France, comme on l'a été en Grèce.

Ce n'est pas qu'il faille négliger d'étudier les anciens: mais cette étude n'est utile qu'aux poëtes déjà formés; & qui ayant assez de goût pour prendre le beau par-tout où il se trouve, ont assez d'art pour l'accommoder aux préjugés & aux mœurs de leur siecle. Si les langues mortes sont des sources où ils peuvent puiser, il faut qu'ils soient déjà grands poëtes pour adapter à leur langue des beautés étrangeres.

Comme nous avons cru pouvoir nous approprier tous les genres de poésie que les anciens ont créés, nous avons condamné ceux qui nous sont propres, lorsqu'ils n'en ont pas été connus. Voilà la raison des critiques qu'on a faites de l'opéra, & du mépris qu'on a eu pour Quinault. Cependant tout le tort de ce grand poëte est d'avoir créé un genre: c'est, si je puis m'éxprimer ainsi, d'avoir fait des opéras, avant les anciens. On auroit dû lui savoir gré d'avoir imaginé un poëme, qui met sous nos yeux le merveilleux de la mythologie.

L'épopée, la tragédie, la comédie, & tous les genres, dont l'antiquité nous a laissé des modeles, ont subi chez les nations de l'Europe les révolutions qui se sont faites dans les mœurs. Les noms d'épopée, de tragédie, de comédie, se sont conservés, mais les idées qu'on y attache, ne sont plus absolument les mêmes; & chaque peuple a donné à chaque espece de ces poëmes différens styles, comme différens caracteres. Des regles générales, sur cette matiere seroient donc

sujettes à une infinité d'exceptions ; les questions naîtroient les unes des autres : & notre esprit ne sauroit où se fixer. Il ne reste qu'à observer les mœurs & les préjugés de la nation pour laquelle on écrit.

Si l'esprit national préfere les images à la lumiere, le language sera susceptible de tours plus variés & plus hardis : il sera plus circonspect, plus méthodique & plus uniforme, si l'esprit national préfere la lumiere aux images. Les poétes étudient cet esprit, en observant les impressions qu'ils ont faites : ils l'étudient, en observant les tours que l'usage autorise. Ils s'appliquent à saisir le fil de l'analogie ; & lorsqu'ils l'ont saisi, c'est à leur génie à déterminer le naturel propre au genre dans lequel ils écrivent.

Lorsqu'on s'obstine à disputer sur les essences, il arrive qu'on ne sait plus ce que les choses sont. Quelques modernes ont avancé, qu'on peut faire des odes, des poémes épiques & des tragédies en prose. Mais la gloire d'un pareil paradoxe ne pouvoit appartenir ni à un Corneille, ni à un Racine, ni à un Voltaire. Il a échappé aux Grecs, qui étoient faits pour épuiser toutes les opinions, jusqu'aux plus étranges (*) : & s'il a été soutenu de nos jours, c'est que plus on considere la poésie dans les variations qu'elle éprouve, plus il est difficile de s'arrêter à une même idée. La versification est nécessaire à l'ode & à l'épopée ; parce que le ton de ces poémes ne rentre dans

[*] Les Grecs ont eu un préjugé bien différent : car il a été un tems où ils n'imaginoient pas qu'on pût écrire l'histoire, ni haranguer le peuple, autrement qu'en vers.

le naturel, qu'autant qu'on est continuellement averti; que ce sont des ouvrages de l'art : on n'y trouveroit plus la sorte de naturel qu'on y cherche, si la versification en étoit bannie. Le Télémaque, qu'on donne pour un poeme écrit en prose, est une nouvelle preuve que les genres tendent à se confondre. On pourroit le regarder comme une espece particuliere, qui tient de l'épopée & du roman.

La tragédie ne représente pas les hommes, tels que nous les voyons dans la société : elle peint un naturel d'un ordre différent, un naturel plus étudié, plus mesuré, plus égal. Le méchanisme du vers est donc nécessaire pour mettre de l'accord entre les personnages qu'elle introduit, & les discours qu'elle leur prete : elle plaira plus, étant versifiée médiocrement, qu'étant bien ecrite en prose.

Il y a des comédiens, qui, en récitant la tragédie, s'appliquent à rompre la mesure des vers; jugeant que le naturel, dans la bouche d'un personnage tragique, doit être le même que dans la leur. Mais les mêmes raisons qui demandent qu'elle ne soit pas écrite en prose, demandent aussi qu'on la déclame de maniere à laisser appercevoir qu'on récite des vers. D'ailleurs, comme il n'est pas possible de rompre toujours la mesure, il en résulte que le comédien paroit parler tantôt en vers, tantôt en prose, & cette bigarrure ne peut pas le faire paroître plus naturel.

Dans la comédie, les objets, plus ou moins rapprochés, paroissent s'écarter des spectateurs, avec des directions contraires, suivant les mœurs des personnages qu'elle introduit sur la scène.

Quelquefois elle s'éleve jusqu'au tragique, d'autres fois elle descend jusqu'au burlesque : d'ordinaire elle se tient entre ces deux extrêmes. Le ton qu'elle affiche, décidera s'il est à propos de la versifier. On peut, par exemple, l'écrire en prose, on le doit même, lorsqu'elle peint la vie privée : sans rien exagérer, ou du moins en n'exagérant qu'autant qu'il est nécessaire, pour faire ressortir toutes les parties des tableaux, qu'elle met sous les yeux.

En général, il suffit d'observer, qu'il y a dans la poésie, comme dans la prose, autant de naturels que de genres ; & qu'on n'écrit pas du même style une ode, un poëme épique, une tragédie, une comédie, &c. & que cependant tous ces poëmes doivent être écrits naturellement. Le ton est déterminé par le sujet qu'on traite, par le dessein qu'on se propose, par le genre qu'on choisit, par le caractere des nations, & par le génie des écrivains qui sont faits pour devenir nos modeles.

Il me paroit donc démontré que le naturel, propre à la poésie & à chaque espèce de poëme, est un naturel de convention, qui varie trop, pour pouvoir être défini ; & que par conséquent, il faudroit l'analyser dans tous les cas possibles, si on vouloit l'expliquer dans toutes les formes qu'il prend. Mais on le sent, & c'est assez.

CHAPITRE IV.

Conclusion.

NOUS avons vu la liaison des idées présider à la construction des phrases, au choix des expressions, au tissu du discours, à l'étendue & à la forme de tout un ouvrage. Elle en marque le commencement, le milieu, la fin; elle le dessine en entier. Chaque phrase est un tout, qui fait partie d'un article; chaque article est un tout, qui fait partie d'un chapitre, & la méthode est pour tout un ouvrage la même que pour ses moindres parties. Cette regle est simple, elle tient lieu de toutes les autres, elle n'a point d'exceptions, & elle est telle que tout esprit juste en contractera l'habitude. Mais il faut l'avouer, elle est inutile aux autres.

Tel est l'avantage d'un précepte, puisé dans la nature même des idées. Ce n'est pas imposer à l'esprit de nouvelles loix, c'est lui apprendre à obéir toujours à une loi, à laquelle il obéit souvent & sans se faire violence: c'est la lui faire remarquer, afin qu'il se fasse une habitude de la suivre.

Tous ceux qui ont écrit sans avoir de règles, pourront aisément se convaincre, qu'ils se sont conformés au principe de la plus grande liaison, toutes les fois qu'ils ont donné à leurs pensées, des lumieres, du coloris & de l'expression. Une pa-

reille loi ne ſauroit donc être un obſtacle au génie : ce défaut ne peut être reproché, qu'à ces règles que les rétheurs & les grammairiens n'ont tant multipliées, que parce qu'ils les ont cherchées ailleurs, que dans la nature de l'eſprit humain.

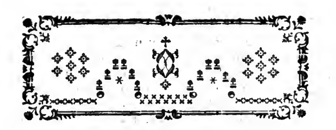
Fin de l'Art d'Ecrire.

DISSERTATION

SUR

L'HARMONIE DU STYLE.

T iv



DISSERTATION

SUR

L'HARMONIE DU STYLE.

CHAPITRE PREMIER.

Ce que c'eſt que l'harmonie.

L'HARMONIE en muſique eſt le ſentiment que produit ſur nous, le rapport appréciable des ſons. Si les ſons ſe font entendre en même tems, ils font un accord ; & ils font un chant où une mélodie, s'ils ſe font entendre ſucceſſivement.

Il eſt évident que l'accord ne peut pas entrer dans ce qu'on appelle harmonie du ſtyle : il n'y faut donc chercher que quelque choſe d'analogue au chant.

Or, il y a deux choſes dans le chant : mouvement & inflexion.



CHAPITRE II.

Conditions les plus propres, à rendre une langue harmonieuse.

On conçoit qu'une langue pourroit exprimer toutes ſortes de mouvemens, ſi la durée de ſes ſyllabes, étoit dans le même rapport, que les blanches, les noires, les croches, &c. car elle auroit des tems & des meſures auſſi variées que la mélodie.

Si cette langue avoit encore des accens, enſorte que, d'une ſyllabe à l'autre, la voix pût s'élever & s'abaiſſer par des inflexions déterminées; ſa proſodie approcheroit d'autant plus du chant, qu'il y auroit entre l'accent le plus grave & l'accent le plus aigu, un plus grand nombre d'intervalles appréciés.

La langue grecque, a été en cela ſupérieure à toutes les autres. Denis d'Halicarnaſſe, qui traite de la proſodie avec plus de ſoin qu'aucun rhéteur, diſtingue dans la muſique, la mélodie, le nombre, la varieté, le convenable; & il aſſure que l'harmonie oratoire a les mêmes qualités. Il remarque ſeulement, que le nombre n'y eſt pas marqué d'une maniere auſſi ſenſible, & que les intervalles n'y ſont pas auſſi grands.

1°. Le nombre oratoire, n'étoit pas auſſi ſenſible ni auſſi varié que le nombre muſical, parce qu'il ne pouvoit renfermer que deux tems, des lon-

gues & des breves: c'étoit un chant qui n'étoit formé, que de noires & de croches. Les Grecs, à la vérité, avoient des longues plus longues, des breves plus breves: mais cette différence étoit inappréciable, & on n'y avoit aucun égard dans la mesure.

La mesure contenoit un certain nombre de pieds, & le pied un certain nombre de tems, c'est-à-dire, deux ou trois syllabes, toutes longues, toutes breves, ou mêlées de longues & de breves. Par ce moyen, l'harmonie oratoire ou poétique avoit ses chûtes, comme la musique a ses cadences. Quand on lit dans Denis d'Halicarnasse, que chaque pied, avoit un caractere particulier, on comprend, combien le nombre pouvoit alors contribuer à l'expression des sentimens.

2°. Lorsque cet écrivain dit, que dans l'harmonie oratoire, les intervalles ne sont pas aussi grands que dans l'harmonie musicale, il remarque qu'elle a toute l'étendue d'une quinte, c'est-à-dire, qu'elle parcourt trois tons & demi.

Dans cet intervalle, on en distinguoit plusieurs autres; car la voix s'élevoit de l'accent le plus grave au plus aigu, par différentes inflexions. Ainsi les trois tons & demi qui forment la quinte, étoient plus ou moins divisés, & ces divisions étoient marquées par autant d'accens.

Les grammairiens ne s'accordent point sur le nombre des accens. Il est vraisemblable que ce peu de conformité vient des tems où ils ont écrit. Comme rien ne varie tant que la prononciation, le nombre des accens a dû augmenter ou diminuer. Ce qu'il y a de certain, c'est que les Grecs en avoient beaucoup, & que les Romains qui dans

les commencemens en avoient fort peu, en ont dans la ſuite introduit dans leur langue autant qu'il leur a été poſſible.

Il faut conſidérer qu'il y avoit alors deux ſortes d'inflexions: celles qui appartenoient à la ſyllabe, quelle que fût la ſignification du mot, & celles qui appartenoient à la penſée. Nous ne connoiſſons plus les inflexions ſyllabiques, & ce n'eſt pas ſur le mot, mais ſur la penſée; que les orateurs élevent ou abaiſſent la voix. Chez les Grecs, l'art de l'orateur, conſiſtoit encore dans le choix & dans l'arrangement des ſyllabes: il falloit que les inflexions ſyllabiques fuſſent d'accord avec les inflexions de la penſée. Alors le méchaniſme du ſtyle avoit l'harmonie convenable, c'eſt-à-dire, une harmonie qui contribuoit à l'expreſſion du ſentiment, & qui avoit avec lui la plus grande liaiſon poſſible. Ainſi, dans cette partie comme dans tout le reſte, l'art oratoire étoit ſubordonné au principe que nous avons établi.

L'harmonie imite certain bruits, exprime certains ſentimens, ou bien, elle ſe borne ſeulement à être agréable. Dans les deux premiers cas, il y a un choix qui eſt déterminé: dans le dernier, le choix eſt arbitraire. Les écrivains n'étoient donc bornés à un certain genre de mélodie, que lorſqu'ils avoient quelque choſe à peindre, dans tout le reſte il leur ſuffiſoit d'être harmonieux. L'harmonie expreſſive étoit plus particuliere aux poëtes & aux orateurs. Peut-on croire qu'il n'y eut qu'une harmonie ſans expreſſion dans ces périodes dont les chûtes faiſoient un ſi grand effet? Sans doute on étoit remué par l'énergie des ſons, comme par la force de la penſée.

Une erreur de Denis d'Halicarnaſſe nous apprend quelle étoit la force des preſtiges de l'harmonie du ſtyle. Lorſqu'il cherche ce qui fait la beauté des vers d'Homére, il demande ſi c'eſt le choix des expreſſions, & il ne le croit pas, par une raiſon bien fauſſe. C'eſt, remarque-t-il, que ce poete n'emploie que des mots, qui ſont dans la bouche de tout le monde. Il imagine enſuite, que les mots doivent être arrangés ſuivant la ſubordination des idées; le nom, puis le verbe, puis le régime, &c. mais il change bientôt de ſentiment, parce qu'il trouve des exemples où d'autres arrangemens plaiſent davantage. Il continue, il épuiſe toutes les combinaiſons, & parce qu'il voit que toutes les phraſes qu'il eſt obligé d'admirer, ſont harmonieuſes, quoique conſtruites différemment; il conclut, que la beauté du ſtyle ne conſiſte pas dans les conſtructions, & il l'attribue uniquement à l'harmonie.

Il auroit dû voir, qu'indépendamment de l'harmonie, il y a ſuivant les cas, différens choix à faire dans les termes & dans les tours; que les plus communs ont des droits ſur nous, ſi l'application en eſt juſte; & que dans telle conſtruction une inverſion eſt un vice, tandis que dans une autre elle eſt une beauté. Mais il étoit frappé de l'harmonie; & parce qu'elle ſe trouvoit dans tous les exemples, ſur leſquels il faiſoit ſes obſervations, il croyoit qu'elle renfermoit ſeule, tout le ſecret de l'art d'écrire.

Les langues grecque & latine ayant beaucoup d'harmonie, devoient avoir une énergie, dont il n'eſt pas poſſible aujourd'hui de ſe faire une idée. Cette harmonie devenoit même ſouvent la prin-

cipale partie du ſtyle, celle à laquelle l'orateur & le poëte ſacrifioient tout : plus proportionné au grand nombre d'auditeurs, l'effet en étoit plus ſûr. C'eſt pourquoi, il ne ſeroit pas étonnant de trouver dans les plus beaux endroits de ces écrivains des termes & des conſtructions, qui ne s'accorderoient pas tout-à-fait avec le principe de la plus grande liaiſon des idées. Mais alors, ce défaut étoit ſauvé par un plus grand accord, qui ſe trouvoit dans l'harmonie. Au reſte, il n'eſt pas douteux que ces morceaux n'euſſent été plus beaux encore, ſi ſans rien perdre d'ailleurs, ils s'étoient conformés en tout au principe que j'ai établi.

CHAPITRE III.

De l'harmonie propre à notre langue.

Le françois, n'ayant point d'accent, n'a point d'inflexion syllabique. Il n'a donc pas une prosodie, propre à former un chant, & on ne comprend pas comment quelques écrivains ont pu penser, qu'il est aussi susceptible d'harmonie, que le grec & le latin. Nous ne l'imaginons pas seulement, cette harmonie des langues anciennes; & nous voulons par des raisonnemens la trouver dans la nôtre? Mais pourquoi disputer sur une chose, dont le sentiment est le seul juge? Qu'on nous fasse entendre des poëtes & des orateurs, qui fassent sur notre oreille de ces expressions qui ravissoient les Grecs & les Romains, & il sera prouvé que notre langue est aussi harmonieuse, que les langues grecque & latine.

La longueur de nos syllabes est inappréciable. Nos longues & nos breves, sont, comme ces longues plus longues & les breves plus breves, auxquelles les anciens n'avoient nul égard. Il y a du nombre dans notre langue, comme il y en a dans un chant composé de notes de même valeur. Tous les tems de chaque mesure sont égaux, ou du moins, on compte pour rien la différence qui est entr'eux. Les pieds de nos vers sont uniquement marqués par le nombre des syllabes, & ce n'est que dans la rime que nous consultons la longueur

ou

ou la briévété. Auſſi la meſure n'eſt-elle pas égale dans deux vers de même eſpèce.

> Traçât à pas tardifs un pénible ſillon

eſt plus long que

> Le moment où je parle eſt déja loin de moi.

Les hémiſtiches même ne ſont pas égaux: *un pénible ſillon* eſt plus court que *traçât à pas tardifs.* Nous ſommes donc obligés d'altérer continuellement la meſure; nous la retardons ou nous la précipitons. Les latins au contraire la conſervoient toujours la même, & cependant ils avoient l'avantage d'exprimer à leur gré la rapidité ou la lenteur. Notre langue eſt donc beaucoup moins propre à peindre le mouvement.

Cependant elle n'eſt pas à cet égard ſans expreſſion. Nous exprimons la rapidité par une ſuite de ſyllabes brèves;

> Le moment où je parle eſt déja loin de moi.

& la lenteur par une ſuite de ſyllabes longues.

> Traçât à pas tardifs un pénible ſillon.

Quand Boileau dit:

> Et laſſe de parler, ſuccombant ſous l'effort,
> Soupire, étend les bras, ferme l'œil & s'endort.

Il exprime le caractère de la molleſſe par un mouvement lent. Car les repos du ſecond vers ralentiſſent les ſyllabes *ire*, *bras*, *œil*, & le rendent ſenſiblement plus long que le premier. Le paſſage

qui fait faire des efforts à celui qui lit. Mais surtout cela il n'y a point de préceptes à donner à ceux qui ne sont pas heureusement organisés : les autres ont l'oreille pour guide.

Il faut même remarquer, que lorsqu'on ne cherche pas uniquement ce qui rend la prononciation plus facile & plus agréable, on peut répéter les mêmes mots, préférer les plus durs, & se permettre les hiatus : car tout cela peut quelquefois contribuer à l'expression.

Fin du Tome Second.

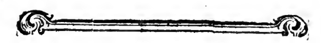


TABLE DES MATIERES.

CHAPITRE IV.

Des propositions composées par la multitude des rapports. *Pag.* 16.

CHAPITRE V.

Des propositions composées par différentes modifications. *Pag.* 24.

CHAPITRE VII.

De la construction des propositions subordonnées avec la principale. *Pag.* 40.



CHAPITRE VIII.

CHAPITRE IX.

CHAPITRE X.

CHAPITRE XI.

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.



CHAPITRE VI.

Des tropes. *Pag.* 168.



CHAPITRE X.

Un tour ingénieux doit être simple. Quelquefois ce n'est qu'une métaphore. D'autre fois un tableau. D'autres fois une allusion. D'autres fois une réponse fort simple. D'autres fois une expression singuliere.

CHAPITRE XI.

Il y a des écrivains qui aiment à envelopper une pensée. Il y en a qui aiment les figures qui ont des accessoires étrangers à la chose. Il y en a qui se font un style compassé & épigrammatique. D'autres prodiguent l'ironie.

CHAPITRE XII.

Le sentiment est exprimé suivant les différentes formes que prend le discours. L'expression du sentiment demande qu'on s'arrête sur les détails. On exprime le sentiment, en appuyant sur les raisons qui l'autoritorisent. On exprime le sentiment, en appuyant sur les effets qu'il produit. L'interrogation contribue à exprimer les sentimens qui éclatent en reproches. L'ironie y contribue encore. L'exclamation est propre à exprimer les sentimens d'horreur, d'étonnement, &c.

CHAPITRE XIII.

CHAPITRE XIV.

CHAPITRE XV.



LIVRE TROISIEME.

CHAPITRE I.

LIVRE QUATRIEME.

CHAPITRE II.

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

de l'orateur. Un discours fait pour être prononcé, & un discours fait pour être lu, doivent être écrits avec quelque différence. L'éloquence des anciens étoit différente de la nôtre. C'est pourquoi nous n'adoptons pas l'idée qu'ils se faisoient de l'éloquence. Regles que l'orateur doit suivre.

CHAPITRE V.

La question, en quoi la poésie differe de la prose, est une des plus compliquées. La poésie a un style différent de celui de la prose, lorsqu'elle traite des sujets différens; & lorsqu'en traitant les mêmes sujets, elle a une fin différente. Comment la fin de la poésie differe en général de la fin de la prose. Elles ont quelquefois la même fin. Lorsque la poésie traite les mêmes sujets que la prose, & qu'elle a la même fin, elle doit encore avoir un style différent, parce qu'elle doit s'exprimer avec plus d'art. Les analyses d'un côté, & les images de l'autre sont les genres les plus opposés. Entre ces deux genres sont tous ceux qu'on peut imaginer. Souvent il n'est pas possible de nous accorder sur les jugemens que nous portons du style propre à chaque genre. C'est que nous nous faisons des regles différentes, suivant les habitudes que nous avons contracté. Les bons modeles dans chaque genre nous tiennent lieu de regles. L'art entre plus ou moins dans ce qu'on nomme style naturel. *On se fait une idée vague du naturel, parce qu'on est porté à prendre ce mot dans un sens absolu. Nos jugemens à cet égard*

dependent des dispositions où nous sommes. Ce que nous nommons naturel, *n'est que l'art tourné en habitude. Pour déterminer le naturel propre à chaque genre de poésie, il faut observer les circonstances, qui ont concouru à former le style poétique. L'art change, lorsqu'il fait des progrès, & lorsqu'il tombe en décadence. Notre goût éprouve les mêmes variations. Ainsi que le mot* naturel, *les mots* beau & goût *n'ont d'ordinaire qu'un sens vague. Le beau se trouve dans les derniers progrès qu'ont fait les arts. Nous nous en ferons une idée, en observant un peuple chez qui les arts ont eu leur enfance & leur décadence. Jugemens que nous porterions, si nous vivions dans le premier âge des arts. Jugemens que nous porterions dans le second âge. Comment dans le second âge on se fait l'idée du beau. Jugemens que nous portons dans le troisieme âge. Les chefs-d'œuvres du second âge déterminent le naturel propre à chaque genre du style. L'accord entre le sujet, la fin & les moyens, fait toute la beauté du style. Il suppose que les idées s'offrent dans la plus grande liaison. Il dépend encore de différentes associations d'idées, qui déterminent le caractere propre à chaque genre. Ces associations d'idées varient comme l'esprit des grands poëtes, & rendent le style poétique tout-à-fait arbitraire. Elles varient comme l'esprit des peuples. Les observations qu'on feroit à ce sujet, donneroient d'une langue à l'autre, des résultats différens. C'est donc une chose sur laquelle on ne peut point donner de regles générales. Ces associations d'idées font que le style de poésie différoit plus pour les anciens de celui de la prose, qu'il n'en differe pour nous. Comment le langage de fictions est devenu pour les Grecs le langage de la poésie. Les peuples modernes n'ont pas pu imaginer de pareilles fictions. Ils ont adopté celles des anciens, & ils les ont cru essentielles à la poésie. Des circonstances différentes*



férentes ont donné à notre poésie un caractere différent de celui de la poésie ancienne. Nous jugeons les poëtes avec plus de sévérité, que ne faisoient les Grecs. Par conséquent les poëtes euxmêmes se jugent aujourd'hui plus sévéremeut. Ils perdent les ressources que la mythologie leur offroit, & ils en cherchent d'autres dans la philosophie. La poésie italienne a un caractere différent de la poésie françoise, parce qu'elle a commencé dans des cironstances différentes. L'idée vague qu'on a eu de la poésie, a occasionné bien des préjugés. Les poëtes se forment en étudiant leur langue, plutôt qu'en étudiant les anciens. On condamne un nouveau genre de poésie, parce qu'il n'a pas été connu des anciens. C'est au génie des poëtes à déterminer le naturel propre à chaque genre. Les poëmes doivent être écrits en vers. Conclusion,

CHAPITRE VI.



DISSERTATION

SUR

L'HARMONIE DU STYLE.

CHAPITRE I.

CHAPITRE II.

Fin de la Table du Tome II.

